Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce

Versuch eines Querschnitts durch seine Weltanschauung.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Adelheid Obradović geb. Rohnert

aus Trieglaff in Pommern

Marburg 1934

Dissertationsdruckerei und Verlag Konrad Triltsch, Würzburg

Als Dissertation angenommen am 2. März 1934.

Berichterstatter:
Professor Dr. Max Deutschbein.

Tag der mündlichen Prüfung: 2. März 1934.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554410_0158

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorbemerkung. X

I. Kapitel.

Das Werden der Joyceschen Lebens- und Kunstsymbolik . . 1

1. Stasis 1
2. Dynamik 3
   a) Rhythmus 5
   b) Durchdringung 7

II. Kapitel.

Entgrenzung und Neuschichtung innerhalb der fixen Bewußtseinsgegebenheiten 8

1. Zeit und Raum und ihre Relationen 8
   A. Die „dreidimensionale" Zeiterfassung im Ulysses . . . 10
      a) Sukzession und Simultaneität 12
      b) Kubische Darstellung der Zeit 16
   B. Das eigentliche Raumerlebnis:
      Räumlichkeit und Räume 20
      a) Das mythische Element 21
      b) Räumliches in kosmischer Schau 22
      c) Die Einzellebensräume 24
2. Aufhebung der Bewußtseinsgrenzen im Individuum . . . 27
   a) Wie gestaltet Joyce Typ und Individuum? 27
   b) Psychoanalytische Motivierungen 30
3. Katharsis als das neue Ethos 33
4. Die Auflösung im Transzendentalen 36
   a) Prometheische Verlorenheit 36
   b) Der Gott 38

III. Kapitel.

Durchdringung als Grundgedanke der Joyceschen Kunst . . 39

1. Die Ausdrucksversuche neuer Formgebung in der Kunst von heute und gestern und ihr Niederschlag in Joyces Werk 39
2. Die Utopie des Gesamtkunstwerks 46
3. Verflechtung in den leitenden Motivgruppen bei Joyce . . 49
   a) Rhythmik des Naturhaft-Mythischen 49
   b) Seelischer Ausdrucksversuch im Symbol 57

Literaturverzeichnis.

1. Ausgaben der Werke des James Joyce.

Chamber Music, London 1923 (Egoist Press).

Dubliners, Hamburg — Paris — Milano 1932 (Albatross).

A Portrait of the Artist as a Young Man, Leipzig 1930 (Tauchnitz).

Exiles, London 1921 (Egoist Press).

Ulysses, Paris 1927 (Shakespeare).

— (Deutsch von G. Goyert) Basel 1927 (Privatdruck Nr. 403).

Work in Progress

a) in Zeitschrift „Transition"
No 1—9 (1927)
No 13 (1928)
No 15 (1929)
No 18 (1929/30)

b) in Einzeldrucken
Anna Livia Plurabelle, London 1932 (Crit. Misc.)
Haveth Childers Everywhere, London 1931 (Crit. Misc.)
Two Tales of Shem and Shaun, London 1932 (Faber & Faber)

2. Kommentare.

St. Gilbert: James Joyce's Ulysses, London 1930.

— Deutsch („Das Rätsel Ulysses") Zürich 1932.

Herbert S. Gorman: James Joyce. His first forty years. New York 1925.

P. J. Smith: A Key to the Ulysses of James Joyce, Chicago 1927.

Essays.

A. Bennett: Concerning James Joyce's Ulysses, The Bookman, August 1922.

L. Cazamian: L'Oeuvre de James Joyce, Revue Anglo-Américaine, Déc. 1924.

E. R. Curtius: James Joyce und sein Ulysses, Zürich 1929.

Ch. Duff: James Joyce and the Plain Reader, London 1932.

B. Fehr: James Joyces Ulysses, Engl. Stud. Bd. 60, S. 180 ff.

C. Giedion-Welcker: Zum Ulysses von James Joyce, Neue Schweizer Rundschau 1928.

— James Joyce, Frankfurter Zeitung 3. II. 1932.

— Work in Progress, a Linguistic Experiment by James Joyce, Trans. 19/20, p. 174.

St. Gilbert: A Prolegomenon to Work in Progress, Trans. 13, p. 65.

— Thesaurus Minusculus, Trans. 16/17, p. 15.

Iwan Goll: Ulysses: Sub specie aeternitatis, Weltbühne No 52, 1927 S. 960.

Th. Mc. Greevy: A Note on Work in Progress, Trans. 14, p. 216.

B. Guillemin: James Joyce, Berliner Tageblatt 2. II. 1932.

R. Hentze: Die proteische Wandlung im „Ulysses" von James Joyce, Marburg 1933 in Die Neuen Sprachen, Beiheft 27.

B. Higgins: The Natural Pander, The Calendar of Modern Letters, April 1925, p. 139.
F. M. Hueffer: Ulysses and the Handling of Indecencies, The English Review Dec. 1922.
C. G. Jung: Ulysses, Europ. Revue Heft 9. 1932.
V. Larbaud: James Joyce, La Nouvelle Revue Française 18, Avril 1922.
— A propos de James Joyce et de Ulysses. N.R.Fr. 24, 1925.
Sh. Leslie: Ulysses, Quarterly Review 473, Oct. 1922.
E. Muir: Transition, Essays on Contemporary Literature, London 1926.
Rob. Sage: Etc., Trans. 14, p. 171.
E. Wilson: Axel's Castle, New York — London 1931.
Essay-Reihe:
Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress.
(Samuel Beckett, M. Brion, Frank Budgen . . .) Paris 1929.
Homage to James Joyce.
(Padraic Colum, St. Gilbert, Louis Gillet, Eugene Jolas . . .) Trans. 21, 1932.

3. Zur Geschichte der heutigen Literatur.

R. Aldington: Literary Studies and Reviews, London 1924.
I. Badenhausen: Die Sprache Virginia Woolfs, Diss. Marburg 1932.
H. Cysarz: Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, Halle 1926.
M. Deutschbein: Vorlesungen über Shakespeare.
— Seminarprotokolle 1931 u. 1932.
— Vorlesung über die Aufklärung W.S. 1933/34.
El. A. Drew: Some Aspects of Contemporary Fiction, London 1926.
B. Fehr: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Berlin 1923.
— Englische Prosa, Leipzig 1927.
— Die englische Literatur der Gegenwart und die Kulturfragen unserer Zeit, Leipzig 1930.
E. M. Forster: Aspects of the Novel, London 1927.
V. Klemperer: Die französische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart. III 1. 2. Leipzig 1931.
H. Pongs: Das Bild in der Dichtung, Bd. I, Marburg 1927.
W. F. Schirmer: Der englische Roman der neuesten Zeit, Heidelberg 1923.
A. C. Ward: Foundations of English Prose, London 1931.
F. Wild: Die englische Literatur der Gegenwart, Wiesbaden 1928.
V. Woolf: The Common Reader, London 1925.

4. Weltanschauliches.

Henri Bergson: Le Rire, Paris 1900.
— Schöpferische Entwicklung, Jena 1912.
— Zeit und Freiheit, Jena 1920.
— L'énergie spirituelle, Paris 1922.
H. Bremond: La poésie pure, Paris 1926.
E. Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 1 u. 2. Berlin 1925.
S. Freud: Die Traumdeutung (5. Aufl.), Leipzig u. Wien 1919.
— Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (4. Aufl.), Leipzig — Wien — Zürich 1922.
— Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Werke Bd. 9, Leipzig — Wien — Zürich 1925.

F. Grandjean: Une révolution dans la philosophie. La doctrine de M. Henri Bergson, Genève — Paris 1916.

Nikolai Hartmann: Ethik, Berlin 1926.

M. Heidegger: Was ist Metaphysik? Bonn 1929.

E. R. Jaensch: Seminarprotokoll S.S. 1931.

— Strukturspychologische Erläuterungen zur philosophischen Zeitlehre, insbesondere bei Bergson und Proust, Z. f. Psych. 124.

— Einige allgemeine Fragen der Psychologie und Biologie des Denkens, erläutert an der Lehre vom Vergleich, Leipzig 1920.

Im. Kant: Kritik der reinen Vernunft (Transzendentale Aesthetik), Herausg. Vorländer, Halle a. S. 1899.

E. Kretschmer: Körperbau und Charakter, Berlin 1929.

M. Maeterlinck: La vie de l'espace, Paris 1928.

A. Marty: Raum und Zeit, Halle a. S. 1916.

R. Müller-Freienfels: Die Philosophie des 20. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, Berlin 1923.

J. Ortega y Gasset: Die Aufgabe unserer Zeit, Zürich 1930.

B. Russell: Unser Wissen von der Außenwelt, Leipzig 1926.

— The Philosophy of Bergson, The Monist, Vol. XXII No 3, July 1912, p. 321.

W. Wundt: Völkerpsychologie, Bd. 5, 2. Teil, Leipzig 1914.

5. Kunst.

P. Fechter: Der Expressionismus, München 1914.

R. Hamann: Kunst und Kultur. Marburg 1922.

F. Landsberger: Impressionismus und Expressionismus, Leipzig 1919.

Fr. Roh: Nach-Expressionismus. Leipzig 1925.

6. Geschichte.

M. F. Lidell: Irland, Leipzig — Berlin 1931.

R. Turneysen: Die irdische Helden- und Königssage, Halle a. S. 1921.

7. Allgemeines.

E. Auerbach: Vico und Herder, Dtsch. V. f. Lit., Wiss. u. Geist. X 1932, S. 671.

W. Blake: Jerusalem, The Writings of W. Blake, London 1926, p. 166.

Pf. P. Bräunlich: Der neueste Teufelsschwindel in der römisch-katholischen Kirche, Leipzig 1897.

Dante: Göttliche Komödie (Pochhammer), Leipzig 1901.

E. Dujardin: Les lauriers sont coupés, Paris 1924.

E. Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 3, München 1932.

Chr. Morgenstern: Einkehr, München 1922.

— Ich und Du, München 1922.

E. Petersen: Rhythmus (Abh. d. Kgl. Ges. d. Wiss. z. Göttingen, N.F. Bd. XVI), Berlin 1917.

Shelley: Defence of Poetry, Lit. and Phil. Crit., London 1909.

May Sinclair: Uncanny Stories (Tauchnitz), Leipzig 1923.

Dean Swift: Travels into Several Remote Nations of the World, London 1800.

Léo Taxil: La vie de Jésus, Paris (Librairie Anti-Cléric.)

— Dr. Bataille): Le diable au XIXième siècle, Paris. 1892/93.

Giambattista Vico: Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker, München 1924 (Übersetzung von Auerbach).

(Voss): Homers Odyssee, Tübingen 1806.
V. Woolf: Mrs. Dalloway (Tauchnitz), Leipzig 1929.
— Orlando (Tauchnitz), Leipzig 1929.
L. Spitzer: Stilstudien Bd. II. München 1928.

Abkürzungen.

J.	=	Joyce
Dub.	=	Dubliners
Por.	=	Portrait of the Artist as a Young Man
Ex.	=	Exiles
Ul.	=	Ulysses
W. i. Pr.	=	Work in Progress
A. L. Pl.	=	Anna Livia Plurabelle
H. Ch. Ev.	=	Haveth Childers Everywhere
St.	=	Stephen
Bl.	=	Bloom
Trans.	=	Transition

Vorbemerkung.

Die vorliegende Arbeit hat die Aufgabe, in Ergänzung zu den bereits erschienenen [1]), psychologisch unterbauten Stiluntersuchungen einen Beitrag zur Joyce-Psychologie zu liefern. Sie stützt sich in der Hauptsache auf die letzterschienenen Werke Joyces, „Ulysses" und „Work in Progress", weil in ihnen alle Möglichkeiten gegeben sind, dem Weltbild dieses Mannes näher zu kommen, das kein theoretisches System der Seinserklärung sondern Welt-Anschauung im Sinne von Einheitsschau darstellt. Diese Einheitsschau bezieht gleichzeitig die Kunst in sich, die für Joyce absolute Seinsform ist.

Eine querschnittartige Deutung, um die sich diese Untersuchung bemüht, scheint mir auf Grund eingehender Prüfung der Voraussetzungen nur mittels jenes Maßstabes realisierbar, der sich nach der psychologisch-weltanschaulichen Seite hin als Entgrenzung, nach der künstlerischen als Durchdringung erweist; ein Maßstab also, der der Gradation fähig ist, ohne ungültig zu werden. Die Eigenart von Entgrenzung und Durchdringung sehe ich in ihrer Beziehung zum Räumlichkeits-Erlebnis bei Joyce, insofern sie entwicklungsmäßig gestaffelt eine Aufhebung des Räumlichen, d. h. den schlechthinnigen Gegensatz zur Isolierung, darstellen. Der Aufbau seiner Gesetzmäßigkeit in Welt-Anschauung und Kunst geschieht in fortwährender Berührung Joyces mit Bergson, die jedoch nicht bis zur konsequenten Auseinandersetzung geht. Das Fortschreiten einer prinzipiellen Enträumlichung ist das eigentliche Kennzeichen der späten Werke Joyces.

---

[1]) Vergl. vor allem R. Hentze, Die proteische Wandlung im „Ulysses" von James Joyce; ferner G. Kulemeyer, Studien zur Psychologie im neuen englischen Roman, Diss. Greifswald 1933.

The poet beholds the future in
the present, and his thoughts
are the germs of the flower and
the fruit of the latest time. . . .
A poet participates in the
eternal, the infinite, the one.

Shelley.

I. Kapitel.

Das Werden der Joyceschen Lebens- und Kunstsymbolik.

Die Entwicklungskennzeichen in Kunst und Leben decken sich bei Joyce auffallender als bei den meisten Autoren. Seine eigene Gestalt tritt uns schon aus den frühen Versuchen entgegen, zunächst traditionell und gedämpft in "Chamber Music" (1907), einer Sammlung musikalisch behandelter, lyrischer Themen und Nachbildung der "dainty songs of the Elizabethans". In "Dubliners" (1914), einem Zyklus naturalistischer Novellen, erscheint er personifiziert und erkennbar aber noch ungenannt (z. B. "Araby" P. 29ff.). Das programmatische "Portrait of the Artist as a Young Man" (1916) ist ein Übergang zu der uns hier speziell interessierenden Spätepoche, die "Ulysses" (1922) und das noch nicht abgeschlossene "Work in Progress" (1927—30 in der Zeitschrift Transition) umfaßt. Zeitlich liegt zwischen "Por." und "Ul." das psychologische Drama "Exiles" (1918), entwicklungsmäßig ein toter Punkt. Es steht unter direktem Einflusse Ibsens und zeigt wenig Eigenart in der Problemstellung, im einzelnen aber manchen unverkennbar echten Gedanken, den J. hier in der Gestalt Richard Rowans vermittelt. Einige frühe Essays und ein zweites Miniaturbändchen Lyrik "Pomes Penyeach" (1927) sind in unserem Zusammenhange belanglos.

In der letzten Entwicklungsphase, die Ul. und W. i. Pr. hervorbrachte, kommt die J.'sche Kunst genuin zum Ausdruck; eine Kunst, die sich vom Hergebrachten nach Gehalt und Form völlig gelöst hat. Über den absoluten Zielcharakter von W. i. Pr. hinaus vermag man schlechterdings nichts zu ahnen. Höchstens ließe sich bei diesem Zusammenschießen expressionistischer, dadaistischer und surrealistischer Momente auf eine Übersteigerung der letzten als „neue" Möglichkeit schließen, und in der Tat ist der Weg zu

einer Stasis, die ganz anderen Gesichtspunkten entspringt als die des jungen J. (im Por.) bereits beschritten.

Den Ansatzpunkt bewußter Eigenentwicklung brachte der eindeutig autobiographische Roman "A Portrait of the Artist as a Young Man". Eine eigenwillige und eigenartige Kunst erscheint hier nicht nur in Vollendung dargestellt sondern auch grundsätzlich festgelegt und historisch motiviert.

Das Originale an dieser Entwicklung ist, daß ihre einzelnen Phasen sich nicht ausschließen: Jene Stasis, die J. im Por. als Kennzeichen der Schönheit, ja als Prinzip aller Kunst noch proklamiert und eine Dynamik, die er nicht mehr verkündet, aber in seinen späten Werken ad oculos demonstriert, sind keine Gegensätze, sondern einander bedingende Stufen der gleichen Folge, wobei „Entwicklung" nicht einseitig nach der Zukunft hin orientiert werden darf. Für J. ist sie wie für Bergson schöpferisch, d. h. „Kontinuität der Veränderung, Fortbestehen der Vergangenheit in der Gegenwart" [1]).

Die Schönheitsforderung des jungen J. ist die aristotelisch-stoische, hindurchgespiegelt durch die spätmittelalterliche Totalitätserfassung der Scholastik. Es entspricht dem statischen Ordnungsideal des Thomas von Aquin, wenn er Schönheit in den drei Elementen: integritas, consonantia, claritas [2]) begreift. J., der im Por. und Ul. in der Gestalt des jungen Stephan Dedalus erscheint, legt bei der Einzeldefinition bezeichnenderweise den Ton auf das V e r h a l t e n , zu dem der Beobachter durch das ästhetische Objetzt aktiviert wird: die integritas des Dinges wird erfaßt (apprehension) im Sinne eines ebenfalls zitierten Thomaswortes: Pulchra sunt quae visa placent [3]), wobei das Moment des Sehens als pars pro toto jeder "avenue of apprehension" (Por. 247) gesetzt ist. Der consonantia – St. gibt sie wieder durch "harmony" — entspricht als Tätigkeit das Ergreifen eines Komplexen, Teilbaren, mit einem Wort: die Analyse (Por. 253). Claritas aber zielt hin auf die quidditas selbst, die Washeit des Dinges, in einer Art von Vision erfaßt, also apprehension im eigentlichen und intensivierten Sinne, die nun naturgemäß zu einem Zustand, der „Verzükkung des Herzens" (Por. 254) führt. St. nennt in diesem Zusammenhange den Namen Shelleys, dessen abgrenzende Wertung des *ποιεῖν* d. h. der Imagination gegenüber dem *λογίζειν* oder der Reason [4]) wir hier bereits gestreift, später immer wieder bestätigt finden.

Stephen-Joyce transponiert also Zuständliches in Bewegung oder deutet doch eine Zielstrebigkeit an — wahrscheinlich aus einer noch unbewußten Notwendigkeit heraus. Denn zunächst ist „schweigende Stasis" des Werkes sein ästhetischer Grundsatz, der im Gegensatz des Kinetischen das eigentliche Wesen der Un-

[1]) H. Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 29.
[2]) Por. 252.
[3]) ibid. 247.
[4]) Shelley, Defence of Poetry, p. 120.

kunst sieht. Kinesis ist in diesem Falle das erregende, affektgespannte Moment, das sich als Begehren oder Abscheu (desire or loathing, Por. 244) auswirkt.

Was J. zur Überwindung jener gleichsam gereinigten Stasis der in Aristoteles zentrierenden Scholastik verholfen hat, ist das genuine Hellenentum seines Geistes, das ihm trotz des sprichwörtlichen humanistischen Drills in den katholisch-irischen Colleges erstarkte und lebendig blieb.

Die Stasis im griechischen Kunstwerk war von jeher ein umstrittener Begriff; man denke nur an Lessings klassische Widerlegung des Winkelmannschen Satzes von der „edlen Einfalt und stillen Größe", die zum mindesten mit der Stasis als allgemeinem Prinzip aufgeräumt hat, indem es sie im Ästhetischen motiviert zeigte.

Griechische Stasis ist lebendig, man könnte fast sagen bewegt, insofern sie rhythmisch durchgliedert ist; J. gestaltet aus diesem Geist heraus und zieht die gleichen Schlußfolgerungen für ihre Wirkung: "(Beauty) awakens, or ought to awaken . . . an aesthetic stasis . . . called forth, prolonged and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty" (Por. 245); diesen Rhythmus aber definiert er als "the first formal aesthetic relation of part to part in any aesthetic whole". Hier klingt bereits der Bergsonsche Gedanke von der Durchdringung an, der später beherrschend wird.

Die merkwürdigste Verbindung von Stasis und Dynamis in Anlage und Tendenz zeigt Ul. Niemand wird das Werk als Gesamtheit, obgleich es absolut ordnungsmäßig, ja mit peinlicher Pedanterie durchgliedert ist, als statisch empfinden. Jenes Aufbauschema, das Valéry Larbaud den Notizen J.s entnommen und erstmalig veröffentlicht hat und das dann in der Strukturtabelle Stuart Gilberts [5]) allzu vervollständigt erschien, ergibt ein absolut regelmäßiges Netz von Beziehungen, symbolischen, biologischen, technischen Entsprechungen für jede Einzelepisode.

Aber die systematische Teilung und Zuordnung stellt nur das Gerüst des "Bloomsday" von 19 Stunden Uhrzeit dar, das durch den Reichtum einer inneren Zeit fast gesprengt wird. Diese Dauer — durée oder Erlebte Zeit in Bergsonscher Terminologie —, auf die wir noch einzugehen haben werden, bedeutet nichts als die Fülle inneren Erlebens, der wenige Zeitstunden zu Trägern der Unendlichkeit werden und die also eine zeitliche Intensität zu gestalten vermag.

Das Schwingen dieser Erlebten Zeit von menschlichen Vorzeiten her [6]) bis in schattenhafte Zukunft — from everlasting to everlasting — innerhalb des engen und sehr schematisch durchgeführten 19-Stundenkreises hinterläßt den Eindruck eines von gespanntester Dynamik durchschütterten Werkes, dessen Spannung sich gehaltlich wie sprachlich in Explosionen lösen muß: ein ge-

[5]) St. Gilbert, James Joyce's Ulysses, p. 40.
[6]) In „W. i. Pr." umfaßt es auch kosmische Abläufe.

staltgewordener Elan Vital! Geordnete Bewegung wird hier Ausdruck des Seins schlechthin.

Das Dynamische ist also nicht an die Stelle der Stasis getreten, sondern eine Synthese mit ihr eingegangen, deren Möglichkeit und Ausführungsart besondere Charakteristika der J.schen Kunst darstellen.

In seinem neuen Werk tritt das scholastisch - ordnungsmäßige Moment zurück. Wie straff er auch hier in der Durchformung gewesen ist, beweist die Tatsache, daß er (nach L. Gillet) [7]) an dem Werkchen "Anna Livia Plurabelle" 1600 Stunden gearbeitet hat. Doch verzichtet W. i. Pr. völlig auf die augenfällig strenge Gliederung des Ul. Die künstlerische Absicht in diesem letzten Werke beschränkt sich nicht, wie vielfach vermutet wurde, auf eine bloße Übersteigerung des dynamischen Prinzips und reine Klangwirkung. Sie findet ihre Deutung vielleicht am annäherndsten vom Raum- und Zeitproblem und ihren Relationen aus und sucht Beleuchtung jener mannigfachen Wege, die das Bewußtsein halb oder völlig verschleiert zu gehen vermag. Wir werden versuchen, diesen Absichten im Verlauf unserer Untersuchung näher zu kommen [8]).

Daneben führen allerdings jene Silbenballungen und -fragmente zurück ins Chaos des Urausdrucks. J. hat hier das Exempel statuiert für eine Dynamis, die zugleich Antrieb und Bewirktes ist und durch eine ganz neue Prosa vermittelt wird; auf sie muß an dieser Stelle kurz eingegangen werden.

Die Sprache erhält jene primären Funktionen zurück, die Vico so bedeutsam angesetzt hat; ihm steht sie „gleichsam in der Mitte zwischen Geist und Körper" [9]). Das Vicosche Periodenschema erschließt die mehr als formale Absicht, die J. mit seiner Sprache in W. i. Pr. verfolgt.

Zeitalter	Herrschaft	Adäquater Ausdruck	Sprache (nach ägypt. Bericht)
1. Das der Götter	Orakel	stumme Sprache durch Gebärden u. Körper mit Wesensbeziehung zum Gegenstand	hieroglyphisch (heilig u. geheim)
2. Das der Heroen	Aristokratische Republiken	Vergleich, Bild, Metapher	symbolisch
3. Das d. Menschen	Volksfreie Republiken und Monarchien.	Menschliche Sprache, entstanden durch Übereinkunft	vulgär, epistolär [10]).

J.s neues Werk ist ein praktischer Protest gegen die rein zielstrebige, gleichsam lineare Entwicklungsauffassung, die ausdrucks-

[7]) Vergl. dazu L. Gillet, Mr. James Joyce and His New Novel (Trans. No 21, 1932) p. 271; ferner: Edm. Wilson, Axel's Castle p. 225; 227.

[8]) Vergl. dazu Frank Budgen, J. J.'s W. i. Pr. and Old Norse Poetry (Our Exagm.) p. 45 f.

[9]) Vico, Neue Wissenschaft, S. 398.

[10]) Vico, Neue Wissenschaft, S. 64—66.

mäßig in der durch Übereinkunft entstandenen Vulgärsprache der dritten Periode gipfeln würde; eine Auffassung, die er, wie wir sahen, mit Bergson teilt und primär wohl von Shelley übernommen hat. Denn Shelley s c h a u t die geistige Durchdringung, die den Dichter zum Propheten werden läßt, "insomuch he beholds the future in the present, and his thoughts are the germs of the flower and the fruit of latest time" [11]).

In diesem Sinne versucht auch J. auf den Urbeginn durchzustoßen, er sucht, in Vicoscher Formulierung „die allen Völkern gemeinsame geistige Sprache, die überall das Wesen der Dinge . . . begreift" [12]), und er konkretisiert dieses Totalitätsideal in W. i. Pr., das zur bedeutsamsten Verwirklichung des Begriffes „Durchdringung" geworden ist.

Das Schema Vicos hat auch im einzelnen sehr anregend auf J. gewirkt unter offenbarer Bevorzugung des Ausdrucks der ersten und zweiten Periode: neben der starken Belastung mit symbolischem Gehalt in den massenhaften Vergleichen, Metaphern, Wort-, Seh- und Klangspielen gibt es in W. i. Pr. mysteriöse, mehr oder minder philologisch deutbare Zeichen wie ⌐¬ ◺ (Trans. 5, p. 25), das hieroglyphische ∧ für fork (Trans. 5, p. 30), ganz zu schweigen von einem Abschnitt stummer Sprache (Trans. 1, p. 19), die an dieser Stelle in der Tat von starkem und eindeutigem Ausdrucksgehalt ist [13]) [14]).

Zusammenfassend gilt für J.s neues Werk, diesen "riverrun", der noch nicht abgeschlossen ist und es vielleicht nie sein wird, das Urteil Samuel Becketts: "His writing is not about something, it is that something itself" [15]).

Es ist also erstlich nicht Literatur, was J. vermitteln will, sondern Leben in dem intensiven Bergsonschen Sinne: Leben als Bewegtheit schlechthin [16]). Das anscheinend paradoxe Nebeneinanderbestehen von statischen und dynamischen Tendenzen hat innerhalb der ursprünglichen Sinngebung auch formale Bedeutung: der dynamische Fluß ist gegliedert durch feste Ordnungsmomente.

Bergson bringt immer wieder in scharfer Abgrenzung das Gegensatzpaar:

---

[11]) Shelley, Defence of Poetry, p. 124.

[12]) Vico, Neue Wissenschaft, S. 85.

[13]) Etwas Ähnliches haben wir auch Trans. 15, p. 215, wo das Wort bedeutsam abbricht: what is the ti . . . ? Silence.

[14]) Hier sei in Parenthese auf Christian Morgenstern hingewiesen, der ganz ähnlich experimentiert hat, z. T. unter der Maske des Scherzhaften, doch mit der durchaus ernsten Sinngebung, die seinen Voraussetzungen entsprach. Die Parallele in der Erscheinung ist keine zufällige, sie geht auf nahe Strukturverwandtschaft zurück, die sich bei Morgenstern (einem $S_{1\ 4}$-Typ nach der Jaenschschen Typologie) in Zahlenspielereien und einer eigentümlichen Labilität des Raumgefühls kennzeichnet. Doch ist er, wohl eine Folge seiner lytischen Erkrankung, dem Raumschwindel, der Raumangst preisgegeben, während J. — bis jetzt noch — damit nur jongliert.

[15]) Our Exagmination, p. 14.

[16]) Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 133.

Mechanisch	Organisch
Nebeneinander,	Ineinander (= Durchdringung)
Quantität	Intensität

und faßt das primär Organische in den Begriff des Elan Vital.

Dies Prinzip dient J. zur elementaren Seinserfassung und -darstellung, und der vitale Strom formt sich unter einer Art taktmäßiger Eingrenzung zu rhythmischer Bewegung. Der Rhythmus aber ist ein Schwingen zwischen jenen Polen des Geistes, die das Gebiet seiner Daseinsmöglichkeit einschließen.

Die Rhythmik spezifisch christlicher Geisteshaltung hat mit der einer mythischen das Moment der Zielstrebigkeit gemein (auch hier meist im Sinne entschiedenen Erlösungscharakters), die bei Dante besonders plastisch und jedenfalls am populärsten wurde in der dreiteiligen Stufung Inferno — Purgatorio — Paradiso, einem Schema, das den bedeutsamsten mittelalterlichen Vorstellungskomplex klar versinnbildlicht.

Bei der Tatsache der tiefen Verwurzelung J.s in dieser ekklesiastischen Welt, einem Verhaftetsein übrigens, das die Mehrzahl seiner Ressentiments verständlich macht, berührt bereits in den Jesuitenpredigten des Por. die Unvollständigkeit dieses traditionellen christlichen Symbols merkwürdig und wegweisend: sie beschränken sich auf starkfarbige, rein negative Verdammnisdarstellung. Symptomatisch deuten sich schon hier Möglichkeit und Begrenzung an, die später den Ul. schaffen — mit einem einzigen, grundlegenden Unterschied: man kann im Por. die in ihren Anfängen gegebene Entwicklungslinie des Stephen-Joyce in einem endlichen Schnittpunkt, der „Ekstase des seraphischen Lebens", noch vorstellen, während Ul. diesen Punkt im Unendlichen, d. h. im Nichts zeigt. J. ist desillusioniert. Bis auf formale Reste hat er sich vom scholastischen Ordnungsideal gelöst, das Universum eines Thomas von Aquin oder eines Dante, das B. Russell „klein und niedlich wie ein holländisches Interieur" [17]) nennt, hinter sich lassend.

Das christliche Dreiheitssymbol mußte seinem gemäß der Zweipoligkeit schwingenden Lebensrhythmus fremd bleiben, einer Zweiheit, die, von den Geschlechtern ursprünglich entlehnt, das Wesen alles Naturhaft-Seienden spaltet. Erst nachdem er die Netze von Nationalität, Sprache, Religion zerrissen [18]) hat, vermag Stephen Dedalus seinem symbolischen Namen gemäß in den Äther griechischer Weite aufzusteigen. Was J. sucht, ist die heidnische, durchgötterte Natur der Griechen und diese mythische Welt ist es, die den mannigfach gestalteten Modernismus seiner Werke durchschattet und geheimnisvoll vertieft.

Handle es sich im Ul. um das Hades- oder das Nymphenmotiv, um die modern-banale Abwandlung der ewig erregenden, ewig tragenden Gäa Tellus (= dem eigentlichen Symbol eben jener

[17]) B. Russell, Unser Wissen von der Außenwelt, S. 11.
[18]) Por., p. 242.

heidnischen Natur) oder um die in primitive Anfänge menschlichen Bewußtseins zurückempfundenen Urgefühle eines fast totemistischen Ineinander von Mensch und Pflanze, Mensch und Strom, Berg oder Wolke, wie es in "Anna Livia Plurabelle" und der Fabel "The Mookse and the Gripes" begegnet — immer schwingt das Pendel zwischen Zeugung und Zerstörung, der Thesis und Antithesis innerhalb dieser Natur. Und J.s Seinsrhythmus rotiert hier einfach zwischen den Prinzipien alles Wesenden, allerdings mit einem Radikalismus des Ausschlages, der diesem Rhythmus einen Anspruch auf Originalität verleiht.

Die auch bei J. trotz der ausgesprochenen Zweipoligkeit nicht fehlende Synthesis bedeutet keine Lösung der Antithesen im gebräuchlichen Sinne. Das Leben, Bergsons „Bewegtheit schlechthin", ist mehr, ist „wechselseitige Durchdringung, unendlich fortgesetzte Schöpfung" [19]). Dieses (polydimensionale) Fließen ohne Ende schaut er in der Durée Réelle, der „Kontinuität der Veränderung, dem Fortbestehen der Vergangenheit in der Gegenwart" [20]), als dem notorischen Gegensatz zur „Mikroskopie der nebeneinandergelegenen Teile" [21]).

Entsprechend bilden in der Gesetzmäßigkeit des Menschen und Künstlers J., die wir in seinen Rhythmus nannten, jene Entgrenzung und Durchdringung — das gleiche Prinzip in gradueller Abstufung — den Schlüsselbegriff, der in das Shelley-Wort "All is contained in each" hineingefaßt wird. Es ist nichts anderes als Durée Réelle, wenn St. den schöpferischen Augenblick im „gegenseitigen Durchdringungsprozeß der Bewußtseinsvorgänge" [22]) erfaßt: In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. (Ul. 186).

Nur der Künstler im Moment der Intuition ist zeitlos und "myriadminded" (Ul. 197), und in seiner Schau erhält das "all in all" des Lotossymbols seine Bedeutsamkeit.

Man ist versucht, den Periodenverlauf einer traditionellen Entwicklung, wie sie in J.s frühen Werken statthat, neben der symphonischen Anlage des Ul. als dünne Einzelmelodie zu empfinden. Ul. bildet jedoch eine so radikale Zäsur im Entwicklungsverlauf J.s, daß ein Vergleich kaum angestellt werden darf; die Voraussetzungen sind jeweilig absolut verschiedene, wie aus der Behandlung des Zeitproblems am klarsten hervorgeht: das Por. mit seinem sukzessiven Verlauf, dessen Momente einander entwicklungsmäßig bedingen, sich also in organischer Durchdringung befinden, baut sich eindeutig auf traditioneller Basis und Bergsonschen Voraussetzungen auf, während J. vom Ul. ab diese verläßt oder doch nur bedingt verwertet; er baut mit Bergsonschen Begriffen eigenwillig seine eigene Welt-Anschauung.

---

19) Bergson, Schöpferische Entwicklung, S. 182.
20) ibid., S. 29.
21) ibid., S. 167.
22) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 84.

II. Kapitel.

Entgrenzung und Neuschichtung innerhalb der fixen Bewußtseinsgegebenheiten.

1. Zeit und Raum und ihre Relationen.

Wenn im Ul. Stephens Seele am Morgen unter dem mystischen Flügelschlage Blakescher Intuition den Zerfall allen Raumes und das fahle erlöschende Licht der Zeit erfaßt (Ul. 24), so wird die Vision apokalyptische Wirklichkeit im letzten Aufflackern der Gasflamme und den stürzenden Glasscherben des Bordelleuchters, den er zertrümmert hat: Time's livid final flame leaps and, in the following darkness, ruin of all space, shattered glass and toppling masonry (Ul. 545).

St. will mehr als J. vermag, Joyce, der gelernt hat, daß eine Prometheushybris angesichts schicksalgegebener Schranken immer sich selber ad absurdum führt.

Er ist indessen zu bewußt Künstler, um sich konsequent einem philosophischen System zu verschreiben und zu sehr Ire, um ernsthaft sein zu können; aus diesen Tatsachen ergibt sich seine Stellung zu Bergson und die in ihr motivierte Entwicklung der J. schen Kunst.

Die Zeit ist eins der Momente, die die moderne Kunst vor allem interessieren. Bergson, seit den achtziger Jahren die „Trägergestalt" ihrer zahlreichen Verzweigungen [23]), suggerierte das Problem und befruchtete die Auseinandersetzung mit ihm. Bekanntlich findet Bergson die primäre Irrtumsquelle in der Tatsache, daß wir „die Zeit in den Raum projezieren, die Dauer durch Ausgedehntes ausdrücken" [24]). Das Ergebnis ist der Temps, die erlebnisfreie mathematische Uhrzeit (Ich messe keine Dauer . . . ich beschränke mich vielmehr darauf, Simultaneitäten zu zählen) [25]). Im Gegensatz zu ihm ist die reine Dauer (Durée) gekennzeichnet durch organische Ungeteiltheit oder Durchdringung: „Die ganz reine Dauer ist die Form, die die Sukzession unserer Bewußtseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben [26]) überläßt, wenn es sich dessen enthält, zwischen den gegenwärtigen und vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen" [27]).

[23]) Vergl. dazu das einleitende Kapitel bei V. Klemperer, Franz. Lit. v. Nap. bis zur Gegenwart. III. 1. Bd. 5.
[24]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 79.
[25]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 84.
[26]) von mir gesperrt.
[27]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 78.

J. operiert zunächst mit beiden Zeitbegriffen, überläßt aber die Verteilung von Wertakzenten dem Beurteiler.

Diese aufschlußreiche Gegenüberstellung des Temps und der Durée wird vom Ul. gebracht. Unterhalb des chronologischen Stundenverlaufs vom 16. Juni 1904 morgens 8 Uhr bis zum 17. Juni früh 3 Uhr läuft hier durch die Seelenräume von St., Bl. und Marion der Erlebnisfluß, Ergebnis einer Totaldurchdringung der Bewußtseinsvorgänge, ab. Im konstanten Gegenspiel von Temps und Durée ist das eigentümlich Gespannte und Bewegte begründet, das das Werk kennzeichnet, während jene Verhaftung an die Urvoraussetzungen des Seins: Zeit und Raum — in Synthese mit der wahnsinnigen Hybris, die von kosmischen Weiten des Bewußtseins aus jene Voraussetzungen verlacht, die tiefste Tragik des Menschseins anstreift.

Da wir in unserer Untersuchung in der Hauptsache auf diesem Monumentalwerk J.s fußen werden, das als eine Art Kosmos in sich seine Weltanschauung und Künstlerschaft am deutlichsten zum Ausdruck bringt, so sei bezüglich des Titels eine kurze Vorbemerkung eingeschoben, die zum Hinweis auf die eigentliche Absicht J.s beitragen soll.

Was das odysseische Rahmenwerk betrifft, das Anlage und Ausführung so erschöpfend zu bestimmen scheint, so ist es als Gesamtidee von J. beabsichtigt und erstmalig von Valéry Larbaud im einzelnen interpretiert worden [28]). Daß die Kritiker seither diese Symbolbeziehung so ausgebaut haben, daß auch die unwesentlichste Bagatelle eine klassisch homerische Deutung erfährt, ist vielleicht nicht direkt, aber indirekt von J. vorausgesehen und gewollt. Es ist sogar wahrscheinlich, daß hier eine der vielen Fallen für deutungssüchtige Interpreten gelegt wurde, die denn auch nicht ermangelten, in diesem Punkte anzusetzen und Geist und Arbeitskraft an der odysseischen Symbolik zu erschöpfen.

Auch das Schlagwort vom homerischen Lachen, das man, stutzig geworden, auf ihn anwandte, trifft noch nicht den eigentlichen Joyce. Der nämlich ist Ire, ein "Playboy of the Western World" in Synges Formulierung, dessen angeborener Sarkasmus durch die Schärfe des Ressentiments noch schlagkräftiger geworden ist. Dieser spezifisch keltische Zug in der J.schen Struktur, die Freude am "Epater le bourgeois" und ihre psychologische Motivierung, die Abreaktion einer stets beherrschten Rasse, ist nur für einen Interpreten des gleichen Volkes in seiner ganzen Bedeutsamkeit verständlich. Andere Versuche werden immer wieder das Unterscheidungsvermögen für Echtheit und Pose, Größe und Farce vermissen lassen, wodurch man J. nach beiden Richtungen hin am meisten Unrecht getan hat.

Ein anonymer "Fellow Dubliner" macht sich in diesem Sinne über Stuart Gilbert, den verdienstvollen aber auch abwegigen J.-

[28]) Vergl. dazu auch P. J. Smith, A Key to the Ulysses of J. J. (1927) Out of the MSS. of Ulysses, p. 26.

Kommentator, lustig, der sich rühmen kann, seine umfangreiche Ulysses-Erklärung in Zusammenarbeit mit J. selber geschaffen zu haben. Der Anonymus wirft im Anschluß an einen Versuch Gilberts, die Iren in direkte Austammungsbeziehungen zu den Griechen [29]) zu bringen, die ganz berechtigte Frage auf: "Was J. pulling Stuart Gilbert's leg?" [30]) Und er schließt mit dem Vorwurf der "solemnity" für Gilbert im besonderen und das Heer der Erklärer im allgemeinen.

Was ferner die schematische Übersicht aller symbolischen Entsprechungen, der odysseischen, künstlerischen, organischen, technischen betrifft, die Stuart Gilbert, angeregt durch J.sche Manuskriptnotizen, zusammengestellt hat [31]), so ist sie mehr verblüffend als aufschlußreich. Scheint es ohne weiteres sinnentsprechend, daß die ausgezeichnete Friedhofsszene für die homerische Hadesepisode steht, so wirken doch Herz als Organsymbol, Religion als Kunst (!), weiß-schwarz als Farbsymbol, Wärter (caretaker) als Symbolum schlechthin und Incubismus als Technik gelinde gesagt künstlich.

Wie schwierig und undankbar die Aufgabe einer Sonderung von Wesentlichem, Unwesentlichem und absichtlicher Irreführung ist, weiß jeder, der sich ernsthaft um eine adäquate J.-Interpretation bemüht hat, denn sie setzt nicht nur unbegrenzte Materialkenntnis, sondern weitgehendste Eintastung in die fast unbegreifliche Willkür dieses Geistes voraus.

Zweifelsohne wesentlicher also als die odysseischen Bezüge, die J. selber nicht ernst nimmt, ist sein Verhältnis zu Bergson: die Beeinflussung durch ihn, Überwindung dieses Einflusses und eigene Problemgestaltung [32]).

Zur Klärung des neuen Zeiterlebens in den Werken J.s möge das folgende Schema beitragen, das, von den Bergsonschen Voraussetzungen herkommend, sie durch die Art der Anwendung zu ironisieren scheint.

Daß J. die Zeit in Dimensionen erfaßt, wie aus seinen Kunstformen hervorgeht, wirkt erstaunlich, wenn man in Betracht zieht, woher und wohin er sich entwickelt [33]).

---

[29]) Vergl. die bei St. Gilbert, J. J.'s Ul. im Kap. "Dubliners-Vikings-Achaeans" (p. 73 ff.) gegebenen Hypothesen.

[30]) The Veritable James Joyce, Transition March 1932 (21), p. 274. Vergl. auch a. a. O. p. 280.

[31]) Vergl. St. Gilbert, J. J.'s Ul. p. 40.

[32]) Vergl. zu den folgenden Ausführungen B. Fehr, James Joyces Ulysses in Engl. St., Bd. 60, S. 192 f.

[33]) Vergl. F. Wilds Hinweis auf eine Dreidimensionalität des Stils bei J. Engl. Literatur der Gegenwart S. 336.

	Zeitbegriff	Technischer Ausdruck	Anwendung
1-dimensional	Nacheinander ohne Durchdringung	Sukzession (lineare Darstellung)	
2-dimensional	Nebeneinander ohne Durchdringung (Gleichzeitigkeit)	Simultaneität (Koexistenz)	Ulysses
3-dimensional	Allzeit (organisch)	Kubik d. Darstellung (Silent Monologue)	Work in Progress

Es ist zu beachten, daß der J.sche Sukzessionsbegriff (s. Schema) eine ausgesprochene Abweichung von der Bergsonschen Terminologie bedeutet.

Für Bergson ist Sukzession das Nacheinander *κατ' ἐξοχήν*, grundsätzlich frei von räumlicher Orientierung, die wir erst durch die Unvollkommenheit unseres Geistes zwangsläufig hineintragen, wodurch „die Sukzession mitten in die Simultaneität verpflanzt" [34]) wird. Die Sukzession also gehört ins Gebiet der Erlebten Zeit, die durch organische Durchdringung gekennzeichnet ist, während Simultaneität als Schnittpunkt von Raum und Zeit ein rein Mechanisches darstellt.

J. verwendet, wie wir schon andeuteten, jene organische Sukzession in seinen frühen Werken einschließlich des Por., das aber auch hier schon die Kennzeichen des Übergangs trägt.

Die neue und nicht traditionelle mathematische Sukzession in der Technik der Bildfolge begegnet nur im Ul. Wie sie neben Simultaneität und Erlebter Zeit aufgefaßt ist, deutet die Skizze an und wird im folgenden auszuführen sein.

Jenseits seiner bedingten Benutzung und ebenso bedingter Karikierung Bergsonscher Bezüge verfolgt J. das gleiche Ziel, das wir in das Schlagwort: Los vom Räumlichen! fassen könnten.

Das Dimensionenschema, das die Zeitdarstellung der Ulysses- und Nach-Ulysses-Epoche wiedergibt, zeigt die lineare Sukzession und die plane Simultaneität de facto als Isolierungserscheinungen; es zeigt weiter, wie die Entwicklung über sie hinauszielt zur Kubik und wie im Moment des Erreichens die Klimax der Räumlichkeit jäh umbricht: Durchdringung ist der schlechthinnige Gegensatz zur Isolierungstendenz des Räumlichen; der Raum erscheint ad absurdum geführt. Der Ul., diese Musterkarte einer „dreidimensionalen" Zeiterfassung, verkörpert J.s Bemühen um die Überwindung des Raumes, die sich in der Durchdringung verwirklicht.

So oft wir übrigens bei J. auf Isolierung (= Schaffung von Räumen; man beachte das peiorative Moment in der Pluralform!) [35]), d. h. den Gegensatz zur Durchdringung stoßen, dürfen

[34]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 178.

[35]) Zum peiorativen Plural vergl. Deutschbein, System der neuengl. Syntax, S. 182.

wir sicher sein, daß an dieser Stelle das Exempel einer Absurdität statuiert werden soll.

Bergson wird also im letzten Grunde von J. bejaht — auf dem Umwege einer Karikatur: jener „verräumlichten Zeit", die er im Ul. gibt und die auf die Alleingültigkeit der Bergsonschen Erlebten Zeit abzielt, wie sie sich in W. i. Pr. absolut durchsetzt. Wir halten uns zunächst an Ul. als das instruktivste Beispiel.

Betrachten wir das Hintereinander der Episoden aus der Stephen- bezw. der Bloom-Handlung, so wird deutlich, daß sie in Form des dem Raum adäquaten Temps ablaufen: pedantisch genau, fast nach dem Uhrzeiger reiht sich eine an die andere. Das Geschehen ist nicht ohne eine dünne äußere Beziehung, doch folgt eine Szene der vorhergehenden in einer gewissen Isolierung, wie Perle sich an Perle fügt, in sich geschlossen und fast selbständig. Der Schauplatz wechselt jedesmalig. Zeit und Raum also sind sauber geschieden, sowohl in sich als in ihrem Verhältnis zueinander [36]); man vergleiche das schon erwähnte Gilbertsche Schema: die von ihm der Telemachie angeglichenen, St. betreffenden Eingangsepisoden und die drei Bloom-Szenen haben folgende Ort- und Zeitangabe:

	Bloom	Stephen
Zeit	Ort	
8h	Haus	Turm
10	Bad	Schule
11	Friedhof	Strand

Offenbar haben wir hier den bewußten Versuch einer Darstellung mathematischer Zeit. Die Sukzession hat in der Tat „die Form einer stetigen Linie angenommen, deren Teile sich berühren ohne sich zu durchdringen" [37]), wenn ich in diesem Zusammenhange Bergson zitieren darf, dessen Wort natürlich jener organischen Sukzession gilt, in die wir durch unsere Raumbedingtheit die Simultaneität hineintragen.

Wenn J. zwecks Erfühlung der Gleichzeitigkeit einen Querschnitt durch alle Räume in der Gegenwart legt, so weist seine Absicht ins Gebiet der Erlebten Zeit hinüber, ohne sie jedoch zu erreichen. Verglichen mit dieser rein linearen Sukzession wird der Eindruck gleichsam runder durch den Quergriff, mit dem J. die vielerlei Parallelhandlungen erfaßt, die in ihrer Gesamtheit Gegenwart ergeben sollen.

Er benutzt dazu eine einfache Methode, die des Kennsatzes. Eins der prägnantesten Beispiele ist dies: A cloud began to cover the sun (wholly) slowly (Ul. 9 bzw. 58), während St. von der Turm-

[36]) Wohlgemerkt, nur soweit die objektive Darstellung reicht, nie in St.s Bewußtsein.

[37]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 79.

treppe die Bucht überschaut, von dem sarkastisch hingeworfenen Yeats-Wort des Freundes auf seinen Komplex, den Tod der Mutter, gestoßen — und während Bloom durch die Morgengassen heimkehrt. Bl.s Wunschvorstellung, der ferne Osten, wandelt sich unter dem Wolkenschatten zur fahlen Vision vom Toten Meer, überleitend zur Ahnung eigenen Todes; denn bei der unmittelbaren Sinnlichkeit seiner Struktur reagiert er stimmungsmäßig sofort auf veränderte Effekte irgendwelcher Art. Unterhalb der durch den Kennsatz erzeugten Zeitfixierung, um die es J. hier wohl zunächst zu tun ist, laufen also charakterliche Kontraste, die keimhaft den ganzen St. und den ganzen Bl. in sich fassen.

Durch dieses Kennsatzverfahren wird mehr oder minder geschickt die Zeit festgelegt.

Das in 18 Einzelepisoden zerfallende 10. Kapitel ist ein komprimiertes Beispiel der Koexistenz, dem technischen Ausdruck für die Gleichzeitigkeit. Stellt man sich eine schematische Übersicht der Beziehungen her — J. bringt nur durch strengste Schematisierung Ordnung in die ungeheure Materialmasse — so kommt man zu folgenden Möglichkeiten innerhalb dieser Technik:

1) Es handelt sich wie im oben angeführten Beispiel um einmaliges Geschehen oder einmaligen Akt. Das Motiv von dem edelmütigen nackten Arm, der ein Schild „Unmöblierte Zimmer" beiseite schiebt, um ein Almosen herunterzuwerfen (Ul. 215 f.), erscheint erstmalig zusammenhanglos in eine nicht davon berührte Handlung eingeschoben. Es verwirklicht sich als Akt im eigentlichen Erzählungszusammenhange, wahrgenommen von Katey und Boody Dedalus, J. J. O'Molloy und zwei schmierigen Gassenjungen, die die Eccles Street passieren (Ul. 216). Im selben Moment bummeln Lenehan und M'Coy über den Wellington Kai und verläßt der junge Dignam einen Metzgerladen, während das Motiv mechanisch wieder eingeschaltet wird, ohne daß ein sinnliches Wahrgenommensein des Aktes durch diese Personen das äußere Recht dazu gäbe.

2) Im andern Falle ist die technische Behandlung ganz analog, er scheidet sich nur durch die Voraussetzung vom ersten: auch hier handelt es sich um ein einmaliges Geschehen. Doch ist es kein wirkliches, sondern ein bloß vorgestelltes, d. h. im Bewußtsein vollzogenes, was praktisch natürlich auf das gleiche herauskommt: Vater Conmee spürt auf seiner träumerischen Wanderung zwischen Dubliner Vorstadtgärten das Kitzeln der Stoppeln des Clongowes Feldes [38]) an seinen dünnbestrumpften Knöcheln (Ul. 214), während er halbbewußt sein Brevier liest. Im Augenblick, in dem diese Fehlvorstellung das Hirn des Priesters streift, sind Katey und Boody in die Ärmlichkeit der Dedalusschen Küche zurückgekehrt und stürzen sich auf die Almosensuppe, wobei die Fixierung des Zeitpunktes genau wie im ersten Falle durch unmittelbare Einschiebung des Motivs erfolgt (Ul. 217).

[38]) Vergl. Por. Father Conmee, S. I., war Leiter des Knabeninternats Clongowes Wood College in der Grafschaft Kildare.

J. bietet hier eine Anzahl von unabhängigen Dubliner Eindrucksbildchen, also nicht linear verlaufend, sondern flächig ausgebreitet vorzustellenden Situationsmomenten. Der Leser hat sich von der Tyrannei seines chronologischen Empfindens zu lösen, das notwendigerweise nacheinander dargestellte Geschehen automatisch auch als „Nacheinander" registriert.

Die Frage ist nun: erreicht J. seine Absicht? Zweifellos, doch nur durch ein verhältnismäßig kompliziertes Denkverfahren.

Dieser Versuch, durch viele Räume, bzw. Bewußtseinsräume, einen Querschnitt zu legen, um aus der so erhaltenen, gleichsam flächigen Ausgedehntheit die Gegenwart erlebnishaft heraufzuheben, hat als Ergebnis ein Nicht-Organisches.

Gehen wir dem psychologischen Prozeß nach, der zur Ergreifung der Simultaneität führt, so müssen wir zugeben, daß er nicht in einem intuitiven synoptischen Akt besteht, sondern das Vorgehen verstandesmäßiger Kombination ist. Diese Art der Koexistenzdarstellung zeigt die Simultaneität als unorganisches Nebeneinander der Teile, insofern organische Durchdringung nicht erreicht worden ist. Was wir hier erleben, ist eine Variante der Bergsonschen Definition: „(Der Raum) ist das, was uns gestattet, mehrere identische und simultane Empfindungen voneinander zu unterscheiden" [39]).

Ist daraus die Konsequenz zu ziehen, daß es sich bei der Koexistenzdarstellung um verräumlichte Zeit handelt, wie Fehr behauptet? [40]) Die Fragestellung bedeutet eine irreführende Vereinfachung der Sachlage. J. hat sich des Bergsonschen Simultaneitätsgedankens bemächtigt, der als „das Verbindende von Raum und Dauer" [41]) von Bergson definiert wurde. J. aber benutzt die Simultaneität zu einem Aufschwung, der Erlebten Zeit näher zu kommen, die er indessen nur anstreift. Wenn er das Gewebe gleichzeitiger Einzelsituationen ausbreitet mit dem Zweck, dem Bewußtsein G e g e n w a r t zu vermitteln, so erfährt das Bewußtsein „gleichzeitige" Einzelsituationen und kombiniert an Hand gewiser Hilfsmittel: sie wollen Gegenwart erlebnishaft geben. Was also in der Tat erreicht wird, ist eine dünn verzeitlichte Räumlichkeit, wobei das Moment der Verzeitlichung das Bemühen J.s andeutet; die Räumlichkeit aber jene Begrenzung, in die wir bewußtseinsmäßig hineingebunden sind, wie Bergson ganz richtig erkannte.

Im Problem der Simultaneität nicht weiterführend, wohl aber für das Gesamtbild der Raum-Zeit-Relationen bei J. sind zwei weitere Formen wichtig, die in dem betreffenden Ul.-Kapitel (Ul. 210 ff.) sich scheinbar gleichartig an die Fälle von Koexistenz reihen, in Wirklichkeit aber einen anderen Charakter tragen.

Das Irreführende ist im ersten Falle, daß es sich auch hier of-

[39]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 74.
[40]) B. Fehr, James Joyces „Ul." in Engl. Studien Bd. 60, S. 188 ff.
[41]) Bergson, Zeit und Freiheit, S. 86.

fenbar um einen einmaligen Akt handelt, der gleichzeitig wahrgenommen bzw. als zeitlicher Fixationspunkt in ein fremdes Milieu eingeschaltet wird. Doch ist das geschminkte Lächeln der reizenden Soubrette Marie Kendall, das der Typistin Dunne sittliches Mißfallen erregt und auch Lenehan und M'Coy gegenüber (Ul. 223) verschwendet ist, nur papierne Wiedergabe auf einem Litfaßsäulenplakat; das witzige an diesem Verfahren ist, daß das Abbild technisch nicht anstelle des Originals gesetzt wird, sondern mit diesem identifiziert erscheint. Auch Marie Kendall ist unter den Dublinern, die mehr oder minder ehrerbietig den vizeköniglichen Zug grüßen (Ul. 243).

Leider wird die Wirkung dieses Einfalls von ganz glücklicher Komik durch Wiederholung beeinträchtigt: Mr. Eugene Stratton, der Niggertenor, grinst mit dicken Lippen von der Reklamewand auf Vater Conmee herab und erweckt in ihm assoziativ Reflexionen über das vom christlichen Standpunkt aus Unökonomische in der Tatsache der Millionen ungetaufter farbiger Seelen. Später „erblickt" auch Eugene Stratton den vizeköniglichen Zug.

Hier wird also schematisch verfahrend das Unbelebte dem Lebenden analog behandelt zum Zwecke komischer Wirkung, die ja nach Bergson ihre Ursache in der Mechanisierung hat: Il est comique de venir s'insérer pour ainsi dire, dans un cadre préparé" [42]).

Interessanter und aufschlußreicher als die eben behandelten ist der letzte Fall. Hier wie im vergangenen haben wir es mit einer lediglich objekt-bestimmten Situation zu tun, die keinen Eigenwert an sich besitzt. Wir finden beide neben den Simultaneitätsfällen des 10. Kapitels gleichartig eingereiht, während es sich doch hier um etwas völlig Anderes handelt.

In jenen Akt-Situationen, die sich in den Beispielen der Reklamemänner und der vizeköniglichen Kavalkade darstellen, wird, wie es das paradoxe Kompositum anzudeuten sucht, zeitliches Geschehen in räumliche Gegebenheit umtransponiert:

Fünf Männer mit spitzen, weißen Mützen, die je einen Buchstaben ihrer Firma tragen, schieben sich nacheinander in müdem Zuge straßauf, straßab durch Dublin. Dann, ihre Reihe schneidend, fährt die blitzende Equipage des Vizekönigs mit Vorreitern und Adjutanten vom Phönix-Park aus durch die Stadt. Zweifellos müßten beide Fälle sinnentsprechend einen Akt, also ein zeitlich ablaufendes Geschehen darstellen. Und doch ist in der Wiedergabe das Zeitmoment völlig unterdrückt. Bl., St., Simon Dedalus, die Barmädchen nehmen hintereinander in sekundenlangem Erfassen das sofort wieder verschwindende Bild eines Coupés, das Klappen der Hufe wahr, bzw. den schleichenden Zug der müden Reklamemänner. Diese „Handlungen", die nicht als Selbstzweck, sondern rein beziehungsmäßig zu den Einzelbewußtseinen, die sie zu schneiden haben, existieren, haben innerhalb jedes Blickfeldes

---

[42]) Bergson, Le Rire, p. 152. Vergl. ferner p. 9 ff., p. 149.

eine nur räumliche Bedeutung im Bergsonschen Sinne, d. h. keinerlei Erlebnisgehalt, der ja immer in Beziehung zur Durée steht. Temps und Raum dagegen sind adäquate Größen und absolut erlebnisfrei.

Daß die zu Statisten abgeflachten Menschen, die diese horizontal oder besser querwirkend aufgefaßten Szenen stellen, vom Subjektiven fast völlig abgelöst erscheinen durch die gleiche Behandlungsweise wie die der Menschen-Plakate, deren „Bewußtseinsfeld" sich ja auch mit dem ihren kreuzt, ist ein Witz; und im Hinblick etwa auf das ungemein gewichtige Auftreten des damaligen englischen Statthalters sogar ein guter.

Das Behandeln bildmäßiger planer Darstellung wie einer körperhaften Erscheinung, deren Symbol sie lediglich ist, erfährt also seine technische Umkehrung in den Beispielen der Reklamemänner und der Kavalkade, die als Flächenhaftes behandelt werden. Etwas Ähnliches beobachten wir hinsichtlich der Raum-Zeit-Relationen: das im Plakat permanent und gleichsam fest gewordene Lächeln der Soubrette bedeutet ein räumliches Moment, das als zeitliches behandelt wird, während ein als Situation gefaßter Akt zweifelsohne eine Verräumlichung zeitlichen Geschehens anstrebt, um bereits Gesagtes noch einmal zusammenzufassen [43]).

Die dimensionalen und raumzeitlichen Beziehungen bei J. werden also verwirrend und mannigfaltig durch eine Art Spiegelung und Gegenspiegelung, die die schließliche Entscheidung, was Raum und was Zeit, was flächig und was kubisch sei, kaum noch ermöglicht.

Wir sehen aus dieser Handhabung, daß man neben die J.schen Begriffe jene philosophischen, die ihnen als Keimzelle gedient zu haben scheinen, immer nur als annähernde Entsprechung setzen kann. J. ist im letzten Grunde Künstler mit jenen Merkmalen einer keltischen Veranlagung, die ihm Ernsthaftigkeit [44]) wie logische Eindeutigkeit gleich unmöglich machen, Bergson dagegen Philosoph (wobei es nebensächlich ist, daß die Schulphilosophen der theoretischen Seite seine Philosophie des Lebens und der Aktion nicht also solche anerkennen) [45]).

Wir hatten es bei den bisher behandelten Typen der Zeiterfassung und -behandlung mit einem Nebeneinander der Teile ohne Durchdringung zu tun: d. h. ob es sich um chronologische Folge oder zeitliches Nebeneinander der Geschehnisse handelte — es fehlte jene organische Durchdringung, die Teile zu Trägern von Beziehungen werden läßt und die sich ausdrucksmäßig erst im Verschmelzungsprozeß des Silent Monologue vollzieht. Wir nennen hier bereits den Namen jener Technik, die das Fließen des

---

[43]) Vergl. zum Problem der Gleichzeitigkeit Fehr, Engl. Literatur der Gegenwart, S. 65.

[44]) Vergl. The Veritable James Joyce in Trans. No 21 (1932) p. 280 f.

[45]) Vergl. dazu auch B. Russell, The Philosophy of Bergson (Monist July 1912) p. 337 ff.; p. 346.

Bewußtseinsstromes entsprechend wiedergibt [46]) und die bekanntlich schon vor J. angewandt worden ist. Die entscheidende Anregung auf diesem Gebiet gab ihm Dujardins "Les Lauriers sont coupés" (1887), ein ganz glückliches Beispiel dieser Technik.

Doch wenden wir uns zunächst den inneren Voraussetzungen zu, die diesen Ausdruck bedingen. Wir müssen zu diesem Zweck auf unser Zeitschema auf S. 11 zurückgreifen. Wir haben versucht, die gleichsam eindimensionale Sukzession des Erzählungsverlaufs und die flächige Simultaneitätsvorstellung nachzuerleben; es bleibt uns noch die Kubik im Zeitgefühl zu untersuchen übrig, deren philosophische Entsprechung Bergsons Erlebte Zeit, die Durée, sein würde.

Bergson versteht unter Erlebter Zeit den vom Bewußtsein abgewogenen und festgehaltenen Erlebnisgehalt einer Zeitspanne, der, eben da er nur bewußtseinsmäßig existiert, keiner scheidenden Aufreihung von Teil an Teil verfallen kann, sondern Bestand eines stetigen Flusses ist.

Man kann sagen, daß J. in der künstlerischen Realisierung der Durée klassisch geworden ist. Nach einer Kubik der Empfindung drängen schon seine frühen Werke — in Form von Grenzaufhebung und Kettenzerbrechen [47]). Der junge Dedalus versucht sich vom Albdruck der Geschichte loszuringen: es ist die Geistesvergangenheit einer Welt, die auf seinen Schultern lastet, eine Bürde, die ihm niemand abnimmt. Und St. spürt ihre Schwere mit der Empfindungsintensität des überfeinerten fin de siècle-Geistes.

Aus dem Dämmerbewußtsein der Kindheit erwacht er wie aus jahrhundertelangem Schlummer (Por. 117). Die Momente seiner Verzückung umfassen Jahre, Zeitalter (Por. 259). Mit visionärer Eindringlichkeit schaut er jenseits der Zeitgrenzen — Grenzen, die er verneint — den Keim alles Seins, auch des seinen im Geiste des Schöpfers, der vor Weltzeitaltern ihn wollte und im Schoße jenes Weibphantoms mit dem Aschenatem (Ul. 38), schaut hinüber ins noch nicht gestalthaft Gewordene. Diese Kubik in der Empfindung, das Durchstoßen des Bewußtseins bis in vorbewußte Phasen wird entsprechend wiedergegeben, ja erst übermittlungsmöglich durch die Ausdruckskubik des Silent Monologue, wie sie sich im Ul. zu voller Originalität entfaltet [48]).

[46]) Vergl. die Darstellung des Inneren Monologs im abgrenzenden Vergleich mit anderen Formen der Rededarstellung: Bericht, indirekte Rede, Erlebte Rede, direkte Rede bei R. Hentze, Proteische Wandlung im „Ulysses" des J. J., S. 44 ff.

[47]) Vergl. besonders Por. und Ex.

[48]) Die Tendenzen des Inneren Monologs zielen sogar über die 3. Dimension hinaus. J. interessiert sich wie Mr. Bloom auch für utopische Probleme: die Quadratur des Kreises, die 4. Dimension. Wenn Maeterlinck in seinen neuen Betrachtungen über den Raum (La Vie de l'Espace, 1928, p. 7 ff.) das sinnliche Erfassungsvermögen gegenüber den Dimensionen mit der Gehobenheit der einzelnen Tiergattungen staffelt, um schließlich die Folgerung eines fiktiven Übermenschen zu ziehen, eines être Hypervolume . . . qui verrait les volumes . . . totalement avec tout ce qu'ils contiennent (p. 58), so ist die Spekulation in sich absurd, erhält aber in der Rückbeziehung auf den Monologue Intérieur, der die Psyche

Es ist symptomatisch für die gesamte Strebung des Werks und des Mannes wenn St. beim Wandern die Augen schließt, um die Allheit der Zeit, nunmehr unbehindert durch die "limits of the diaphane" (Ul. 37), d. h. des Sichtbar-Räumlichen schlechthin, zu spüren. So wandert er am Sandymount Strand entlang in eine Ewigkeit enträumlichten Raumes: I am, a stride at a time, bekennt St. und sieht sich einbezogen in den Schwungkreis des Lebens durch den "strandentwining cable of all flesh".

Innerhalb dieses fließenden Kreislaufs der Zeiten ist auch der willkürlich gesetzte Wirklichkeitsstandpunkt, ohne den eine Deutung nicht erfolgen kann, die Gegenwart, kein Absolutes sondern „ewig fließende Grenze" zwischen Vergangenem und Zukünftigem, wie Cassirer[49]) sie nennt. "Hold to the now the here, through which all future plunges into past", (Ul. 178) sagt J., denn die Gegenwart ist nur Tor und Übergang und wird ebenfalls bis zur Nicht-Existenz relativiert.

W. i. Pr. ist von der Kritik zeitlos genannt worden[50]); es ist eher überzeitlich. Wir können als Motto — auch für das gesamte Werk J.s — ein Wort daraus voranstellen[51]):

> The Vico road goes round and round
> to meet where terms begin[52]).
> (Trans. 13, 1928, p. 19)

In das Symbol des Phoenix faßt Vico jenen Rhythmus, in dem alles Sein schwingt: Aufstieg, Fortschritt, Zustand, Verfall und Ende[53]) in immer neuen, immer gleichen Abläufen.

Man könnte dies im Bild des Kreises vorstellen, aber er erschöpft das Geschehen nicht, das gleichsam körperhaft ist. Im Prinzip des Kubischen aber finden wir hier in der höchsten Ansteigerung den Umschwung; J. kommt auf anderen Wegen zum gleichen Ergebnis wie Bergson: Durchdringung ist die Überwindung des Räumlichen.

Wenn Frank Budgen in seiner geistvollen Parallele W. i. Pr. — altnordische Poesie das Werk "a bird's eye view of the time landscape" nennt oder es mit einem Erdbruch vergleicht, in dem Jahrmillionen alte Schichten abgestuft vor uns liegen ("We see it all at once")[54]), so ist das die metaphorische Umschreibung eines Tatbestandes. W. i. Pr. bringt hier wirklich Erfüllung dessen, was

---

wie mit Röntgenstrahlen öffnet, eine gute Anschauungsbedeutung für die J.schen Absichten, die auch an allen Punkten über Gegebenheiten hinausschießen. Er sei deshalb hier in Parenthese erwähnt.

[49]) Vergl. E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen I. S. 32.

[50]) Vergl. John Rodker, Joyce and His Dynamic, Our Exagm. . . . p. 145.

[51]) Mitten in der Prosa ist es bezeichnenderweise rhythmisch: der Rhythmus spielt bei J. eine bedeutsame, ins Wesen hineingreifende Rolle.

[52]) Daneben enthält der Satz eine banale Anspielung auf den Vico Road, Dalkey, einen Vorort von Dublin.

[53]) Vico, Neue Wissenschaft, S. 102, 420, 425.

[54]) Frank Budgen in "Our Exagmination . . .", p. 45.

sich in Ul., dem nach ordnungsmäßigen Gesichtspunkten angelegten Werk, erst vorbereitet.

Die J.sche „Allzeit" auf eine glatte Formel zu bringen, ist unmöglich, denn es liegt in der Eigenart dieses Begriffes für Grenzen nicht faßbar zu sein. Wir können nur anschließend an die behandelten Voraussetzungen folgern und kommen letztlich wieder auf die Darstellung, nicht die Erscheinung an sich.

Erlebte Zeit [55]) ist der Gegensatz einer zeitlichen Verabsolutionierung; denn ihr Wesenskern ist die Durchdringung, die im Bewußtsein stattfindet. Das Bewußtsein, zugleich ein Reflektor, der alle Strahlungen sammelt, um sie nach bestimmten Gesetzen verändert zurückzugeben, faßt das Erlebnis, „wägt" und wertet seinen Gehalt.

Da also diese Allzeit wohl demonstriert, nicht aber definiert werden kann, wird ohne weiteres deutlich, welch eine Rolle der Monologue Intérieur, der sie in der Hauptsache zu tragen hat, spielen muß. Er ist nicht mehr Funktion, sondern Sache, nicht Technik sondern Inhalt.

Im Spiegel der individuellen Bewußtseinswelt vermag eine Zeitspanne von wenigen Stunden (Temps) sich als wirklichen Kosmos darzustellen. Der Innere Monolog fließt ab bei scheinbar willkürlicher Assoziierung innerhalb des Bewußtseinsstromes, also nicht in chronologischen Verläufen, sondern dem eigentlichen Erleben gemäß. Diese Willkür gestattet ein Durchstoßen von der näheren zur tiefsten Bewußtseinsschicht, hinunter bis ins Gebiet des Halb- und Unbewußten. (Vergl. besonders St.s Monolog, Ul. 37 ff.).

Baillys [56]) grundsätzliche Kritik des Silent Monologue: er stelle den Bewußtseinsstrom als ununterbrochene horizontale Linie, als Melodie dar, während es sich in Wahrheit um eine ganze Serie gleichzeitig ablaufender Ströme, um eine Symphonie handle, trifft nicht die psychologischen Voraussetzungen, wohl aber ihre sprachmäßige Ausdrucksmöglichkeit. Das gleichzeitige Nebeneinander oder das Ineinander, das z. B. für die Deckverläufe der geistig untrainierten Frau so charakteristisch ist, findet im Inneren Monolog der Mrs. Bl. (Ul. 694 ff.) einen nur relativ klaren Ausdruck, da derartige parallele und sich schneidende Züge wohl als Einheit erlebt aber nicht dargestellt werden können. Dem tatsächlichen Erleben kommt ein Abschnitt aus dem Gerty-Kapitel am nächsten, das formal einen interessanten Einzelfall bedeutet, insofern seine Technik durch ein merkwürdiges Spielen zwischen Erlebter Rede

---

[55]) Vergl. dagegen R. Hentzes Ausführungen, die den Schwerpunkt des zeitlichen Erlebens in der simultanen Darstellung sehen: „Ziel (von Ul. und W. i. Pr.) ist die Darstellung des zeitlosen, simultanen Universums". — Daneben aber begreift auch H. die Zeitauffassung J.s Bergson entsprechend zweifach: „Die Welt der Materie, des Raumes, die durch Analyse zu erfassen, zu messen ist, wird überkuppelt von der lebendig-seelischen Welt der Intuition, der Welt der durée, der schöpferischen Zeit." (Prot. Wandlung im Ul. S. 27.)

[56]) Zit. St. Gilbert „James Joyce's Ulysses", p. 26/27.

und Innerem Monolog gekennzeichnet ist[57]: der Form nach Erlebte Rede (3. Person!) führt sie gehaltlich zu den gleichen Bewußtseinstiefen, die in den Hauptgestalten des Ul. nur durch den Silent Monologue geöffnet werden. Hentze sieht als Grund für die Erlebte Rede an dieser Stelle den Wunsch zu stärkerer Ironisierung der Jungmädchenwelt Gertys[58].

Die Situation ist diese: eins der Mädchen am Strande, die von Bl. beobachtet werden, hängt seinen Glückträumen nach, angeregt durch die Nähe des fremden Mannes. Gleichzeitig reagiert es automatisch auf die Liturgie, die aus der nahen Kapelle tönt, und hat teil am Treiben ihrer Gefährtinnen. Diese drei Fäden (Gerty-Bl.-Handlung, Messe-Handlung, Cissy-Handlung) laufen zunächst gesondert (Ul. 342/43) und verspinnen sich schließlich zu einem einzigen Gedankenzuge in Gertys Bewußtsein: Queen of angels, queen of patriarchs, queen of prophets, of all saints, they prayed, queen of the most holy rosary and then Father Conroy handed the thurible to Canon O'Hanlon and he put in the incense and censed the Blessed Sacrament and Cissy Caffrey caught the two twins and she was itching to give them a ringing good clip on the ear but she didn't because she thought he might be watching but she never made a bigger mistake in all her life because Gerty could see without looking that he never took his eyes off of her and then Canon O'Hanlon handed the thurible back to Father Conroy and knelt down looking up at the Blessed Sacrament and the choir began to sing Tantum ergo and she just swung her foot in and out in time as the music rose and fell to the Tantumer gosa cramen tum. Three and eleven she paid for those stockings in Sparrow's of George's street on the Tuesday, no the Monday before Easter and there wasn't a brack on them and that was what he was looking at, transparent, and not at her insignificant ones . . . (Ul. 344).

In den wenigen Minuten (temps), in denen in der Kapelle die Zeremonie vollzogen wird, hat Gertys Vorstellung nicht nur Vergangenheit und Zukunft umfaßt, um sie mit der Gegenwart zu verschmelzen (s. Ul. 342), sondern sie erfährt gleichartig vergangene und künftige Möglichkeiten als erlebte an sich, die einander in der Wirklichkeit ausschließen würden. (Liebe zu Reggy Wylie, Liebe zu dem Unbekannten [Bloom], Eintritt in den Dominikanerorden, Ul. 342)[59]. — Erlebte Zeit bedeutet also die Fülle von Realem und Möglichem in eines verschmolzen.

Es gelingt J., wie wir sehen, durch die Medien seiner Kunstformen den Eindruck einer dreidimensionalen Zeit zu schaffen und diesen gleichzeitig als überwunden zu erweisen. Wenn er weder

[57]) Vergl. die Abgrenzung der verschiedenen Rededarstellung bei Hentze, Proteische Wandlung im Ul., S. 45.

[58]) ibid. S. 82.

[59]) Vergl. dazu Fehrs Interpretation dieser Stelle und seine Schau von temps und durée, Fehr, James Joyces Ul. (Englische Studien Bd. 60), S. 193.

absichts- noch ergebnismäßig die Zeit verräumlicht, so behandelt er sie doch wie Räumliches.

Gehen wir dem eigentlichen Raumerleben bei J. nach, so finden wir zunächst keine Analogie zum Bergsonschen, das durch die Begriffe Summe, Quantität, Nebeneinander der Teile erschöpfend gekennzeichnet wurde. J. dagegen findet den strandentwining cable einer inneren Raumbeziehung, der allerdings erst im Aufzeigen des mythischen Elements deutlich wird. Das seltsame Wort aus W. i. Pr. "The Vico road goes round and round to meet where terms begin --" bestimmt auch die räumliche Situation, doch nur (wieder Bergson!) soweit innerhalb der Räumlichkeit keine Isolierung in Einzelräume stattfindet. Wie sich diese Gesetzmäßigkeit in der Praxis auswirkt, werden wir sehen.

Die Tatsache, daß bei J. Sein und Bedeutung, das Ding und sein Zeichen zu unmittelbarer Deckung kommt [60]) [61]), zeigt uns, wie er im Mythischen wurzelt.

Auch hier übersteigert sich natürlich die Eigenart. Mancher Zug, der einer oberflächlichen Kritik geradezu als Symptom der Schizophrenie erscheinen muß [62]), bedeutet für den strukturverwandten Interpreten jene magische Weltauffassung, die die getrennten Sphären von Schlaf und Wachen, Idee und Erscheinung, Belebtem und Unbelebtem entgrenzt schaut und insofern gleichwertet bzw. entwertet:

Da ziehen im Ul. die Zahlensymbole in ernstem Maurentanz herauf mit wunderlichen Kappen von Quadraten und Kuben (Ul. 28), Küsse flattern zwitschernd als silberne Zechinen auf Bloom herab (Ul. 449). Das Ende der Welt überschlägt sich und singt mit schottischem Akzent (Ul. 478). Die Halkyonischen Tage im Fußballdreß lassen Bloom hochleben (Ul. 515), und die Stunden tanzen ein Menuett (Ul. 539), während in W. i. Pr. die Sprache selbst — durch J. aufs neue zum eigentlichen „Vehikel der Mythosbildung" geworden (Cassirer) [63]) — betrunken torkelt, zaubert, tanzt, buhlt, in Schlaf versinkt, erwacht.

Im Ul. sind die Grenzen jener Zustände noch angedeutet im Rahmen der Betrunkenheit, des Wachtraumes. W. i. Pr. lebt sie und erklärt nichts mehr; es ist vom diskursiven Denken abgelöst. Die Zustände erscheinen in einer Totaldurchdringung.

Das mythische Element in seinem hundertfältigen Geist (myriadminded!) führt J. zum Allraum, wie es mit der Entwicklung seines Allzeiterlebens in Zusammenhang steht. Doch während es das zeitliche Moment vertieft — man denke an das Phönixsymbol — tritt im räumlichen eine Scheidung ein: die Räumlichkeit erfährt durch das mythische Element jene Weitung ins Kosmische

---

[60]) Vergl. dazu E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen II, S. 51.

[61]) Wie weit dieses Prinzip führt, zeigen folgende Beispiele:
a) sybarate (= sybarite + separate) cham bers (Trans. 13, p. 19).
b) bi tso fb rok engl a ssan dspl itch ina (Trans. 5, p. 30).

[62]) Vergl. dazu C. G. Jung, Ulysses Europ. Revue, Sept. 1932, S. 553 f.

[63]) E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen II. S. 30.

und All-Belebung, die ihre Kennzeichen geworden sind. Die innerhalb ihrer isolierten Einzelräume aber werden mittels dieses Elementes zum Absurden abgedrängt.

Das mythische Raumerlebnis leitet sich her aus den Analogien einer kleinen, bekannten Welt: der Mikrosmos des menschlichen Körpers erscheint, gleichsam in einen riesenhaften Maßstab umgesetzt, im Kosmos wieder.

Die eigentliche mythische Raum-Symbolik ist uralt. Schon in vedischen Hymnen wird die Genesis der Welt in eine Art übermenschlichen Körpers verlegt, ihre Teile entsprechen den Organen. In der griechischen Mythologie sind es Titanen, die dieselbe Funktion hatten und aus ihrem Leibe Erde und Himmel formten. Die Insel Delos z. B. blieb der *ὄμφαλοσ θαλάσσησ*. [64]).

In neuerer Zeit wird die Organsymbolik in kosmischer Deutung Ausdrucksmittel des poetischen Empfindens, wobei oft eine seltsame Verquickung von religiösen und sexuellen Momenten entsteht [65]).

Gründlich und durchgehend ordnet William Blake seine Vision „Jerusalem" in diese Symbolik ein und verspinnt zugleich die mystisch dunklen Gestalten Albion-Jerusalem und Luvah mit einer ähnlichen alttestamentlichen Metaphorik. J. bezieht sich öfter, wenn auch meist ironisch auf die Blakeschen Gesichte.

Im Ul. werden die körperlichen Symbole schematisch eingegliedert; jeder Episode entspricht ein Organ [66]) (wie St. Gilbert besonders hervorhebt), das entweder wie „Mutterschoß" im Hospital-Kapitel Träger der inneren und äußeren Handlung oder wie „Niere" in der Bloomschen Morgenszene durch eine äußere Assoziation lose angeheftet ist. Alle Organe setzen sich zusammen zu einem Gesamtkörper, dem Kosmos dieser neuen Odyssee. Die Gliedersymbolik — bei den Alten absolut organisch — wirkt hier als Konstruktion, allerdings nur soweit sie sich schematisch breit macht. Die als Weib erlebte Stadt oder Landschaft dagegen, die in Form einer Vision bei J. begegnet, ist zuweilen von tief romantischer Schönheit (Ul. 451), oft auch von einer derben, treffsicheren Erotik [67]).

Aber der leitende Gesichtspunkt wird "Allspace in a Notshall" [68]): Dublin ist Schauplatz von Hölle und Fegefeuer, ist untere und obere Welt, der kleine jüdische Annoncenacquisiteur Bl. wird der edle Dulder Odysseus; seine Frau in ihrer spießbürgerlichen Dirnenhaftigkeit wächst zur Penelope und in immer weiteren kosmischen Kreisen zur Großen Mutter, Gäa Tellus, dem Prinzip der ewigen Fruchtbarkeit, über das Menschliche hinaus [69]).

[64]) Vergl. Vico, Neue Wissenschaft S. 171. V. nennt jede auf diese Art entstandene Metapher „einen kleinen Mythus".

[65]) Auf derartige Erscheinungen bei Novalis weist Pongs hin. Vergl. das Bild in der Dichtung S. 216.

[66]) Vergl. C. G. Jung, Ulysses (Europ. Rev) S. 549 u. Anm. 3.

[67]) Vergl. W. i. Pr. Trans. 18, p. 217.

[68]) ibid. Trans. 13, p. 21.

[69]) Vergl. Fehr, J. J.s Ul., Engl. Stud. 60, S. 203 f.; ferner: St. Gilbert, J. J.s Ul., p. 32; ferner: H. S. Gorman, J. J. p. 208 ff.

Wir beobachten immer wieder, wie dieser Allraum, von dessen fast entmaterialisierter Un-Endlichkeit J. uns eine Ahnung zu geben vermag, gleichsam blitzartig durchschossen ist von jenen Isolierungskennzeichen, die wir als Gegenprinzip der Durchdringung kennen lernten, und die in der Folge die Räume im Raum als Absurda aufzeigen.

W. i. Pr. ist in seinen Linien größer und einfacher trotz des verdunkelnden Schwalles vieldeutiger Worte, die sich parallel oder überkreuz zu polyphonen Beziehungen und Symbolen zusammenfügen und ein von der eigentlichen Handlung völlig unabhängiges Eigenleben führen [70]). Grundsätzlich ist die Situation die gleiche wie im Ul.

Vor allem ist es Anna Livia [71]), das Prinzip ewiger Weiblichkeit, daneben des ewigen Fließens (Liffey): Anna was, Livia is, Plurabelle's to be. (A. L. P. 32). Auch ihr Gegenprinzip ist Träger einer Doppelsymbolik: er verkörpert Mann und Berg als Idee. Sein Name H. C. E. mit der Grunddeutung Here Comes Everybody wie sein Wesen passen sich proteisch der Umgebung an. Die hundert Eigenräume, die es ausmachen, erscheinen hundertfältig in seinen Namen gewandelt; bürgerlich normal Humphrey Chimpden Earwicker wird er altnordisch Haromphreyld aus der Eyrawyggla saga (Trans. 3, p. 32), arabisch mit Buchstabenvertauschung: El Cur Heli (Trans. 3, p. 49), in chemischer Sphäre: $H_2C\ E_3$ (Trans. 4, p. 59), mit neutestamentlicher Färbung: Ecce Hagios Chrisman (Trans. 15, p. 202), gaelisierend: Human Conger Eel (Trans. 15, p. 226).

Als Prototypen sind Anna Livia und H. C. E. naturgemäß Eva und Adam, und die Ballade von Persse o'Reilly (Perce-Oreille = Earwicker), die dem Nursery Rhyme von Humpty Dumpty das Fallmotiv entnimmt, bringt dogmatische Anspielungen auf Erbsünde und Gericht (Trans. 2, p. 104) [72]).

Die Kreuzung von makrokosmischen und mikrokosmischen Beziehungen ergibt in Spiegelung und Gegenspiegelung die Möglichkeit zu immer neuen Effekten und hinterläßt als schließlichen Eindruck dieselbe tiefe, gleichsam kosmische Seinsverachtung, die J. zum Demiurgen einer derartigen Welt gemacht hat. Diese Spiegelung wirkt sich im einzelnen so aus, daß nicht nur die Träger, sondern auch ihre absurden oder obszönen Erlebnisse durch die Projektion in alle Weltweiten zu grotesk-hybriden Ungeheuerlichkeiten aufgebläht werden: so wird z. B. die „antipodische" Lage des Paares im Ehebett nach Himmelsrichtung, Längen-, Breitengrad, Verwinklung bestimmt (Ul. 692). Einer Zustandsänderung im interstellaren Raum — Bl. spürt in seiner Kälte nahende Dämmerung und Tagesanbruch voraus — entspricht unmittelbar eine sol-

---

[70]) Vergl. Fehr, Engl. Literatur der Gegenwart S. 66.

[71]) Vergl. zum folgenden: L. Gillet, Mr. J. J. and His New Novel, Trans. 21 (1932) p. 266 u. 269.

[72]) Vergl. Elliot Paul, Mr. J.'s Treatment of Plot, Our Exagm. . . . p. 136.

che in seinem Wohnraum, deren Erkenntnis sich ihm im schmerzhaften Kontakt von Schläfe und Holzecke aufdrängt (Ul. 661/62). Die im Stil der alttestamentlichen Prophetie abgefaßte „Himmelfahrt" des Bloom-Elias erfolgt faktisch auf einem klapprigen Cart, und die Begleiterscheinungen der Erdstoßkatastrophe und des glühenden Meteors werden in der banalen Wirklichkeit durch einen betrunkenen Sinn Fein-Fanatiker hervorgerufen, der Bl. eine leere Biskuitbüchse nachschleudert.

Die Bedeutungsinflation der Räume [73]) und der Gegenstände in ihnen und ganz allgemein: die Durchwebung mythischer Bezüge mit jämmerlicher Alltagsbanalität ist von einer meisterhaften Komik, die einerseits im Nachweis der Lächerlichkeit jeden Geltungsanspruches beruht; auf der Bühne, die hier das kosmische Weltgeschehen darstellt, absolviert jedes dieser kleinen Einzelbewußtseine eine Rolle von sehr relativer Bedeutung [74]).

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß unter dem Eindruck des Ul. Ortega y Gasset seine prachtvollen Definitionen der neuen Kunst gegeben hat [75]), einer Kunst „ohne transzendentale Bedeutung"; hier wird der „Tanzschritt des Universums" der untrügliche Beweis dafür, daß die Musen leben" [76]). Ortegas Wort: „Künstler sein heißt, uns Menschen nicht so ernst nehmen, wie wir sind, wenn wir keine Künstler sind" [77]), könnte auf J. gemünzt sein.

Die Komik jener Ul.-Partien erhält eine entscheidende Vertiefung dadurch, daß die Räume aus der Existenz heraus absurdiert erscheinen. Den letzten Sinn faßt auch hier der Terminus „Entgrenzung": es gibt keine Räume, nur d e n R a u m mit dem Stempel der Allheit; eine *συμπάθεια τῶν ὅλων*. Das Prinzip übersteigert sich wie alles bei J. bis zum schließlichen Zerfließen im Urnebel des Symbolischen. Was an Sinn übrig bleibt, scheint ein von St. zitiertes Maeterlinck-Wort zu fassen: Wenn Sokrates heut sein Haus verläßt, wird er den Weisen auf seiner Türschwelle finden (Ul. 204), eine Variante des Vicoschen Leitgedankens. Es ist die ewige Odysseusfahrt von mir zu mir durch alle Schächte meiner Seele hindurch, "meeting robbers, ghosts, giants" (Ul. 204).

Daß indessen auch das Bewußtsein des Ich, der individuelle Lebensraum (als Isolierungserscheinung innerhalb jener Raumeinheit, die J. bejaht) sich nur als ein Scheinabsolutes erweisen kann, liegt auf der Hand.

J. führt an dieser Stelle den „Perspektivismus" ein, eine Erscheinung, die er der geometrisierenden Philosophie Bertrand Russells entnommen hat und als Technik verwertet [78]).

[73]) Vergl. dazu, wie Virginia Woolf viktorianische und nachviktorianische Zeit durch Rauminflation und -deflation kennzeichnet. Orlando (Tauchnitz) p. 192 ff. u. p. 251.

[74]) Vergl. Fehr, J.J.s Ulysses (Engl. Stud. 60) S. 203.

[75]) „Die Aufgaben unserer Zeit" erschien in 1. Auflage 1923.

[76]) „Die Aufgaben unserer Zeit", S. 158.

[77]) ibid., S. 156.

[78]) Vergl. dazu Fehrs Ausführungen über „Raum und Zeit" in J. J.s Ul. (Engl. Stud. 60) S. 188 ff., die auf Perspektivismus und Geometrisierung besonders eingehen.

Bei Russell handelt es sich um einen allgemeinen interperspektivischen Raum, in dem ein System der Perspektiven sämtlicher Individuen existiert; es ist dabei gleichgültig, ob diese wahrgenommen werden oder nicht. Die wahrgenommene Perspektive nennt Russell „Privatwelt“ [79]). „Der Raum in dem (die Perspektiven) benachbart sind, ist vollkommen verschieden von den Räumen innerhalb der Perspektiven“ [80]) — in diesem Satz erschöpft sich das Wesentliche.

Die Analogie zu J. liegt klar am Tage. Auch innerhalb seiner (andersartigen) Raumwelt bewegen sich so viele Privatwelten wie es Individuen gibt. Eröffnet und in ihrer Gehaltfülle dargeboten werden diese Eigenlebensräume durch den Silent Monologue; in Abgrenzung gegeneinander umrissen von der durch ihn eingeführten katechetischen Methode.

Der originalste und insofern abgeschlossenste Eigenraum ist der St.s. Fremdheit und Empörung kennzeichnen seine Stellung innerhalb der Familie. Im Gefühl der Blutsgemeinschaft mit dem lärmenden, prahlerischen Corkmann Simon Dedalus und den vernachlässigten, zänkischen Schwestern sind Verachtung und Scham latent. Seine Telemachsehnsucht — Japhet in search of a father (Ul. 18) — geht an ihnen vorbei in eine visionär erblickte Vorzeit. Das Blut wikingischer Seeräuber fühlt er in seinen Adern, pulsend von ihren Lüsten. So wird er der Gegenwart zum Wechselbalg und Usurpator. Sein Wesensraum, in dem Mystik, Logos und Eros eine nie ruhende Verbindung geschlossen haben und in dem nur die Vorherrschaft des Geistes apriorisch feststeht, ist durch hochmütige Einsamkeit gekennzeichnet. Bei der St.-Gestalt ist zu beachten, daß sie jenseits der wirkenden Gesetzmäßigkeit steht; St.s Lebensraum unterliegt einer neuen und einmaligen Regel. Er verfällt nicht jener Isolierung, die zum Absurdum führt, vielmehr zeigt er innerhalb seiner umfassenden Einzigkeit das Moment der Durchdringung verkörpert.

Die Eigenart der Bl.schen Perspektive beruht in der Tatsache individueller Beschränkung schlechthin. Man könnte ihn und seinesgleichen durch ein Paradoxon — Nivellierung innerhalb der Isoliertheiten — kennzeichnen. Er gehört zu den gutmütig-eitlen, schwachen Naturen, denen Anerkennung, Vertrautheit mit Anderen Bedürfnis ist. Im übrigen zeigt sich sein Lebensraum bestimmt durch das, was der moderne Spießer als Zivilisation des 20. Jahrhunderts schätzt, und stellt sich in seinen alkoholischen Halluzinationen höchst anschaulich und zusammengefaßt dar in Gestalt der „neuen neun Musen“: Handel, Opernmusik, Amor, Journalistik, Manufaktur, Redefreiheit, allgemeines Wahlrecht. Gastronomie, private Hygiene, Strandkonzertunterhaltung, schmerzlose Entbindung, Astronomie fürs Volk (Ul. 463).

Innerhalb des damit skizzierten Möglichkeitsumfanges schwingen Mr. Bl.s Wünsche und Sehnsüchte; ein Bereich, der zwar ihm

[79]) B. Russell, Unser Wissen von der Außenwelt, S. 116.
[80]) ibid., S. 117.

speziell eignet, in ähnlichen Entsprechungen aber vielfach wiederkehrt. Es ist der Lebensraum des Typs.

Die Klarheit, mit der sich die Einzelperspektive aus der Masse der Beziehungen heraushebt, ist Ergebnis des Inneren Monologs. Dieses Medium entblößt die verstandes- und gefühlsmäßigen Regungen von ihrem Urkeim bis zu nur geahnten Auswirkungsmöglichkeiten, die wir im vor uns aufgerollten Blickfeld des Individuums synthesierend als Gesamtlebensraum erfassen. Während es also durch seine enthüllende Tendenz jenen Raum intensiv erschöpft, legt J. durch eine neue, technisch höchst originelle Methode den Ton auf die Abgrenzung, nunmehr extensiv diese perspektivischen Räume umreißend.

In einem der Schlußkapitel des Ul. (Ul. 623 ff.), das die Heimkehr des betrunkenen Paares Bl. und St. behandelt und in Form eines katechetischen Dialogs gehalten ist, werden technische, ökonomische, biologische, rituelle Fragen jeweils mit fachwissenschaftlicher Exaktheit definiert, wobei durch Aufzeigung konvergenter und divergenter Züge durchgehend ein scharfer Trennungsstrich zwischen der eindeutig aufs Spirituale weisenden kosmischen Haltung St.s und der praktisch-banalen, vielseitig zerflatternden, fast chaotischen Bl.s gezogen wird. Diese Erscheinung wird mit der für das Kapitel typischen Prägnanz am besten gekennzeichnet durch die beim Stundenschlag der St. Georgsglocken mechanisch aufsteigenden Assoziationen beider, die blitzartig die Grenzen ihrer Eigenräume beleuchten. In St.s Seele weckt der Klang als Echo eines alten Traumas (der Agenbite of Inwit-Komplex, s. ds.) Erinnerungen an eine Invokation der Commendatio animae, die von dem rhythmischen Glockenschlag in sinnlose Fragmente zerspalten werden:

Liliata rutilantium. Turma circumdet.
Iubilantium te virginum. Chorus excipiat [81]).

Bl.s Ohr reagiert nur rezeptiv auf den klanglichen und rhythmischen Eindruck, der auf dem Wege zum Bewußtsein stecken bleibt:

Heigho, heigho,
Heigho, heigho. (Ul. 660)

Eine Berührung oder besser Überschneidung beider Lebensräume findet nur einmal statt bei der Erfassung eines an sich unbedeutenden Erlebnisses: Bl. singt eine hebräische Hymne. Während St. aus jenem fremden Lebensraum in uralter Melodie die Anstauung der Vergangenheit hört, ist Bl.s visueller Eindruck die personifizierte Prädestination einer Zukunft (Ul. 646) [82]). Das Zeitmoment spielt an dieser Stelle in dem Raum hinein in einer bedeutsamen Beziehung, bei den beiden gemäß ihren Lebensräumen ewig Ge-

[81]) Die Anrufungen lauten korrekt: . . . liliata rutilantium te Confessorum turma circumdet; jubilantium te Virginum chorus excipiat . . . Aus dem Ordo commendationis animae (Rituale Augustanum 1870).

[82]) Wieviel positiver St., dieses Jugendbildnis des Autors, noch gerichtet ist als er selber, beweist die eindeutige Zukunftsrichtung. Vergl. dazu St.s Wort: I desire to press in my arms the loveliness which has not yet come into the world (Por. 301).

trennten bricht hier das Bewußtsein einer entwicklungsmäßig abgestuften aber organischen Verbundenheit auf — im endlosen Fluß der Zeit. Tatsächliche Isoliertheit trägt also letztlich den Akzent der Bindung in der Überwindung des Räumlichen.

2. Aufhebung der Bewußtseinsgrenzen im Individuum.

Die Lebensräume, inhaltlich geöffnet durch den Silent Monologue und formal abgegrenzt durch die Methode einer Katechese nach scholastischem Muster, haben sich uns bereits dargestellt als Bewußtseinsfeld des Typs und des Individuums.

Alle größeren Gestalten bei J. sind Typen. Allerdings müssen sie wie die Figuren eines Kaleidoskops gesehen werden, die je nach dem verschiedenen Wurf realistisch oder als Träger, oft auch Schnittpunkt einer vielfachen Symbolik erscheinen. Bei den meisten Gestalten des Ul. ist die Realistik ausschlaggebend und trägt das Symbolische gelegentlichen Charakter, während sie in W.i.Pr. aus der dünnen realistischen Hülle heraus zu Grundprinzipien alles Seins erwachsen und insofern die Grenze dessen erreichen, was man als Typ bezeichnen kann.

Das Typische wird in und mittels jener Nivellierung ausgedrückt, welche den Einzelmenschen an die Allzuvielen verhaftet zeigt. Simon Dedalus, Bl., Marion, Buck Mulligan, Blazes Boylan, Pater Conmee entsprechen genau allen Vertretern ihres speziellen Lebensbereiches. Man kann vorstellen, wie Art und Ausdruck ihrer Haltung entstanden sein könnten: durch Ausfüllen der Rubriken eines im Voraus hergestellten Schemas. Sie denken tausendfach Gedachtes nach, fabrikmäßig und von vornherein berechenbar.

Anna Livia ist das ewige Weibchen, eine Art Marion Bloom ins Mythische hinüberschillernd. Es scheint sich um irgendeinen kleinen Flapper zu handeln, wenn wir hören: . . . we all love little Anny Ruiny or we mean to say, lovelittle Anna Rayiny, when unda her brella mid piddle med puddle she ninnygoes nannygoes nancing by (W. i. Pr., Trans. 1, p. 13).

Kühn und erstaunlich in der Wirkung ist in diesem Absatz der echt J.sche Versuch, auch akkustisch einen zweifachen Eindruck zu gestalten: halb ist es ein Mädchen, das unter seinem Regenschirm um die Pfützen herumtänzelt, geziert und gelüstig wie eine junge Ziege — halb der Liffey-Fluß, der unter den Regentropfen schwellend über die Kiesel hintanzt und kleine Wellenpfützen im Ufersand zurückläßt. Diese Zwittervorstellung drängt sich in unser Bewußtsein und wird nicht ohne Schwierigkeit apperzipiert [83]).

In dem entgegengesetzten männlichen Prinzip kommt das polymorphe Moment noch stärker zum Ausdruck, es ist ein Proteus, der sich in jeder Situation ihr gemäß wandelt (vgl. die verschiede-

[83]) Vergl. Edm. Wilson, Axel's Castle p. 234 f.

nen Variationen seines Namens S. 23). Denn sein eigentlicher Name: Here Comes Everybody deutet schon an, daß allen alles zu werden sein Wesen und Sinn ist. Ins Banal-Menschliche übertragen: auch er paßt sich in jede fertige Schablone ein und geht in ihr auf, ohne daß Absolutes zurückbleibt. Obgleich dieser All-Mann auch Adam, Kain, Michael ist, tritt er nicht mit der Erhabenheit des Prinzips auf, sondern stets in einer "latent absurdy" (St. Gilbert) [84]), die ihn als Typ des lauten, prahlenden, zynischen Durchschnittsmannes erscheinen läßt [85]).

Das Eigentümliche an diesen beiden Gestalten wie an Shem und Shaun, Mookse und Gripes, dem Ondt und dem Gracehoper ist die Verschmelzung von Mythischem und Allmenschlich-Typischem zu einem Ganzen von so ungewohnter Originalität, daß es die künstlerische Virtuosität J.s braucht, sie in unsere Bewußtseinswelt hineinzuzwingen.

Wir sehen, das Typische ist nur eine Seite dieser Geschöpfe eines in der Tat universalen Geistes, und es reicht so weit wie ihre Menschlichkeit überhaupt; diese ganze Wesensseite ist derart abgeschliffen, daß jeder einzelne Zug als Norm innerhalb der gesamten Kategorie gelten könnte.

Daß in jeder der überlebensgroßen aber nie erhabenen Figuren des W. i. Pr. die symbolische Seite jene praktisch-typische wieder aufhebt, gehört in ein anderes Gebiet. Auch hier geht das Verwirrende und Unerschöpfbare in J.s Werk, das Spiel von Reflex und Gegenreflex, ins Unendliche.

Merkwürdig ist der logische Seitensprung, den wir in der Behandlung des Typs bei J. beobachten.

Wir stellten fest, daß jeder Bejahung des Räumlichen, soweit es Isolierung als Gegenprinzip der Durchdringung bedingt, eine ironisierende Tendenz zugrunde liegt, die ihre Gültigkeit aufhebt.

Die eigentliche Illustration dafür ist die durch neue Ausdrucksmittel geschaffene Fiktion einer „dreidimensionalen" Zeit mit den Isolierungsformen der ersten und zweiten Dimension und der Überwindung des Räumlichen in der dritten. — Jene mathematische Räumlichkeit der Einzellebensräume hat die zweite erbracht, den Beweis des Kubismus: auch er durchbrach die traditionelle Raumerfassung und -gestaltung, indem er auf die kristallinischen Urformen zurückgriff, eine Abstrahierung, die naturgemäß zur Unfruchtbarkeit führen mußte. Jene geometrisierende Tendenz, die die Räumlichkeit im Perspektivismus auf die Spitze treibt, ist das Kriterium ihrer Impotenz [86]).

Das Irreführende ist nun, daß J. hier wieder karikiert. Im Faktum des Typs, in dem die uniformierenden Tendenzen gleichfalls eine „Entgrenzung" hervorbringen, scheint die Isolierung des Eigenraums aufgehoben. Indessen ist das Ergebnis eine Pseudo-

---

[84]) St. Gilbert, Prolegomena to W. i. Pr. Our Exagm. . . . p. 58.
[85]) Vergl. dazu H. Ch. Ev., p. 26 f.
[86]) Vergl. dazu P. Fechter, Der Expressionismus. S. 30 ff.

bindung, da das negative Moment der Auflösung nicht zu seiner positiven Entsprechung, der Durchdringung, fortschreitet.

Die St.-Gestalt ist als einzige dem Zugriff sowohl der Nivellierung als auch der Isolierung entzogen, sie wird bewußt in ein Geltungszentrum gerückt, der Lebensraum herausgehoben und verabsolutioniert, eine völlig einzigartige Erscheinung bei J., deren Sinn sich alsbald ergeben wird. J. lebt die Gestalt selber durch eine Reihe seiner Menschen hindurch, bis er im St. des „Ulysses" das Individuum zu seiner Entwicklungsklimax geführt und ein Wesen geschaffen hat, das einsamer und fast größer geworden ist als er selber. Die Seelenwanderung J.s durch seine Geschöpfe (das Metempsychosenmotiv in der Praxis!) beginnt in jenem Knaben aus Dub., der den dunklen Zauber fremder Worte spürt (Dub. 7 u. 29) und seine Seele wie einen Kelch durch die feindliche Menge trägt (Dub. 31). Ein Bildnis des Autors ist auch Richard Rowan in "Ex.", der den maßlosen Wunsch nach dem Phönixtod seelischer Neugeburt wie einen Schrei ausstößt: To be for ever a shameful creature and to build up my soul again out of the ruins of its shame! (Ex. 88) Im Por. und Ul. faltet sich das ästhetische, intellektuelle, moralische Werden des Jünglings St. vor uns auseinander. Er ist durchgehend nicht-typisch und stets überraschend, ohne Verwandtschaft mit den Allzuvielen, sei es den nur Erdgebundenen, sei es jenen Trägern eines dünnen Intellektualismus, die J. seinem konsubstantiellen Du zur Folie gegeben hat. St. durchbricht mit geradezu elementarer Gewalt die als Gesetzmäßigkeit durchgeführte Abflachung und Auflösung. Aus seinem apriorischen Einssein mit Welt, Zeit, Göttern und Menschheit könnte man höchstens den Schluß einer gewaltigen Synthese ziehen, in der sich das Seiende erschöpft. In ihm sind robbers, ghosts, giants, er ist das Individuum schlechthin. Keinerlei Isolierung hat stattgefunden, sondern jene totale Durchdringung der Erscheinungen und Bezüge, die St. zum ersten Träger der J.schen Tendenzen macht.

Eigentümlich berührt J.s Einstellung seinem anderen Selbst gegenüber; sie ist, was bei diesem Zyniker Wunder nehmen muß, ohne Ironie, d. h. eingeschränkt auf Spötteleien, die sich nur auf äußere Unzulänglichkeit erstrecken, also gegen die Verhältnisse, nicht auf die Figur gerichtet sind. Hier allerdings weist er mit großartigem Sarkasmus die Lächerlichkeit des in Armut und Schmutz verkommenden Genies nach: der zahnlose Kinch, der Übermensch (Ul. 50) sieht seine zarteste Vision durch eine Laus auf seinem Kragen unterbrochen (Por. 279). Und diese Ironie färbt sich zu tiefer Bitterkeit.

In dieser Einstellung J.s tritt eine beispiellose Anmaßung, die man wie alle seine negativen Züge affektlos und sachlich feststellen kann, zutage. Gott und seine Diener, der ganze Zug antiker, mittelalterlicher, moderner Sophisten und Scholastiker; Parnell, die „alte Vic", Eduard VII., die Prominenten vergangener und nichtvergangener Tage — Mitglieder welcher Zeit und sozialen Kategorie sie auch seien — alle stehen gleichartig aufgereiht und

empfangen ihr vollgerütteltes Maß an mehr oder minder treffendem Spott, oft nur unflätigen Absurditäten. Aber vor seinem Ich macht J. Halt. Es bedeutet wie gesagt nicht Unfähigkeit zur Selbstironie; dieses Ich ist ja längst nicht mehr J. selbst, sondern von ihm fortgewachsen zu einer einzigen Welt, die der gut-böse Demiurg einst nach seinem Bilde formte. Sein Verhalten ihr gegenüber ist der Beweis, daß er hier die Überlegenheit eines Abgeschlossenen, nämlich die organisch gewachsene, gerundete Vollendung einer Idee empfindet, die der absolut einmaligen St.-Gestalt Harmonie verleiht.

Der seelische Exhibitionismus des Inneren Monologs stellt den Menschen, Individuum oder Typ, in seinem gesamten Sein nackt, durchröntgt und zerfasert vor unser Auge. Aus der Sphäre des Geheimnisses wird heraufgehoben und dem Licht ausgesetzt, was in unbewußten Ballungen dumpf erregend nach außen wirkte; embryonale Vorstellungsfragmente, die im Bewußtwerden entgleiten, hält J. fest.

Die wenigen direkten z. T. stark ironisierenden Hinweise auf die „neue Wiener Schule" (Ul. 197; W. i. Pr., Trans. 15, p. 224 f.) sind belanglos, doch ist J.s Gesamtwerk von Freudschen Ideen durchsetzt, ohne dieselben teilweise sogar unverständlich.

Vor allem ist der W. i. Pr.-Zyklus eine vom psychoanalytischen Gesichtspunkt aus nur teilweise eröffnete Fundgrube. Hier geben Zustände wie die Trunkenheit oder der Traum, Freuds via regia zu den Ursachen der Neurosen, Möglichkeiten zu Auffindung und Deutung des Unbewußten, wo auch prähistorische Erinnerungsbrocken in tollen Kreisen schwingen, wo Worte oder Zeichen ereignis- und wesenhaft werden, indem sie durch auditive oder visuelle Assoziation die seltsamsten Ergebnisse hervorbringen [87]) Man vergegenwärtige sich nur den Schluß des Anna-Livia-Büchleins: das Gemurmel der müden Waschweiber, die am abenddunklen Liffey hockend in Schlummer versinken. Ein seltsamer Halbtraum verschmilzt sie mit dem Sein von Stein und Pflanze und trägt sie tief hinab in die mythische Vorzeit menschlicher Bewußtseinsentwicklung [88]): Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Tom Malone? Can't hear with bawk of bats, all the liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's

---

[87]) Die Assoziationen tauchen mechanisch auf in einem of schwer deutbaren Zusammenhang.

a) Auditiv: Ous of their f r e i u n g pfann into myne foyer. Das Wiener Motiv weiter unten wieder aufgenommen: . . . Congan's shootsmen in S c h o t t e n h o f . . . (auditive Variante: Schutzmann; shut them off (?) (H. Ch. Ev., p. 14).

b) Visuell: Y u l e (< you'll) remember, ostensibly for that occasion only of the t w e l f t h d a y Pax and Quantum wedding I'm wondering (W. i. Pr., Trans. 15, p. 218).

[88]) Vergl. dazu E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen II. S. 49.

daughtersons. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night! (A. L. Pl., 32).

Entsprechend geht das in silbischem Stammeln ausklingende Liebesgeflüster des H. C. E. (W. i. Pr., Trans. 15, p. 238) bei betonter Verwendung onomatopoetischer Worte weit über eine naturalistische Nachbildung betrunkenen Lallens hinaus in jene Sphäre durchgötterter und heidnischer Natur, wie sie in ältesten Mythologien begegnet: Humphrey Chimpden ist Mann, zeugende, von ihrer Fruchtbarkeit trunkene Berggottheit — und Gegenprinzip des ewigen weiblichen Stromes: Anna was, Livia is, Plurabelle's to be.

Auf die erotische Ineinsschau von Landschaft und Mensch wurde schon hingewiesen; im übrigen ist die Nachtstadt-Szene ein wahres Pandämonium von Symptomen normaler und perverser Sexualität. Fruchtbarer als diesen im einzelnen nachzugehen ist der Nachweis psychoanalytischer Beeinflussung bei J. in schematischer Darstellung, wobei jene Beziehungen St.s und Bl.s im Kleinen eine Übersicht über die gesamte Freudsche Lehre geben. Die Darstellung hat zur Aufgabe, die Fixierung an das traumatische Erleben, seine Voraussetzungen und Auswirkungen aufzuzeigen.

	Stephen	Bloom
völkisch-rassische Zugehörigkeit	iro-keltisch	ungarisch, jüdisch
Disposition im Sexualleben	Ödipuskomplex	Neigung zu Transvestie, Androgynie, Perversität
Traumatisches Erleben:		
1. Infantil (unbewußte Fixierung)	Verführung i. d. Pubertät	Auftreten in weibl. Rollen
2. Spätere Verletzung (Auslösung)	Tod der Mutter	Untreue der Frau
Folgen der Verdrängung	Angstneurose: Depression, Halluzinationen	Zwangs- u. Symptomhandlungen, Fehlleistungen, Halluzinationen

Was im Schema naturgemäß nicht zum Ausdruck gebracht werden kann, ist die Akzentuierung des einzelnen Begriffs im Zusammenhang, die erst ein ungetrübtes Bild des Sachverhalts zu geben vermag. — Der Ödypuskomplex begegnet bei St. nicht eigentlich als Abnormität im Sexualleben, sondern als Durchschnittserscheinung in der charakteristischen Abneigung gegen den Vater und einer Liebe zur Mutter, in deren Übersteigerung sein Trauma und des-

sen Konsequenzen begründet sind. A father, sagt St. in der großen Shakespeare-Diskussion, is a necessary evil (Ul. 198). Who is the father of any son that any son should love him or he any son? . . . his growth is his father's decline, his youth his father's envy, his friend his father's enemy (Ul. 199). Das Ablehnen konsubstantieller Vaterschaft wird symbolhaft belegt durch mehrfaches Sich nicht Erkennen und Sich fast Treffen von Vater und Sohn an diesem Tage. Die Gegenseite gibt das positivste Wort, das J. geschrieben hat: Amor matris, subjective and (!) objective genitive, may be the only true thing in life (Ul. 199). Das ist seine prinzipielle Einstellung. Praktisch wird das Bild variiert durch eine neue Komplikation: ans Sterbebett der Mutter gerufen, verweigert er ihren letzten Wunsch, knieend für ihre Seele zu beten. Diese Hemmung ist einfache Reaktion auf den Radikalismus seiner jesuitischen Erziehung und Ausdruck einer aus Repression und Ressentiment gemischten Haltung, wobei nicht vergessen werden darf, welch starker Akzent im Por. auf dem Fall-Motiv liegt, der Darstellung jenes infantilen traumatischen Erlebens, dessen Spur auch in W. i. Pr. wieder auftaucht (Ballade von Persse o'Reilly).

Wir haben also gleichsam den Kreuzungspunkt mehrerer Komplexe vor uns, deren Ergebnis eine durch das Symbol "Agenbite of Inwit" [89]) gekennzeichnete Angstneurose ist. Die beständig abgedrängte, beständig wieder auftauchende Gewissensangst unterhöhlt St.s persönlichen Mut, seine Selbstachtung und füllt ihn mit Hoffnungslosigkeit. In der allgemeinen Auflockerung der Bordellatmosphäre kommt der sonst ins Unbewußte abgedrängte Komplex an die Oberfläche seines in diesem Augenblick abwehrunfähigen Bewußtseins in Gestalt einer Halluzination von entsetzlicher Klarheit, der Verstärkung eines alten Traummotivs (vgl. Ul. 6 und 10): der Geist der Mutter wird zum blutsaugerischen Ghül, ihre Hand umkrallt als Vampir St.s Herz (Ul. 544). Das Prinzip des Amor matris erscheint dämonisch verzerrt, in dieser absoluten Umkehrung erst seine volle Tiefe und Kraft aufweisend.

Die Perversionen Bl.s sind rein animalischer Art und von einer etwas unwahrscheinlichen Vielseitigkeit. Vom Masochismus und Fetischismus bis zu Narzissmus und Introversion fehlt keine Spielart zur Vollständigkeit dieses Abnormitätenkatalogs [90]). Typisch ist, wie eine infantile Verletzung noch in seinen Träumen spukt, das Moment der Transvestie; er sieht seine Frau in roten Pantoffeln und türkischen Pluderhosen. Dieses Erinnerungsfragment erscheint später wieder in einer Wach-Halluzination, an die sich unter dem Einfluß des Alkohols wildeste Phantasien von Geschlechtsvertauschung anreihen. Stärker wirkend als jenes Pubertätstrauma ist ein späteres: die eheliche Untreue seiner Gattin. Der Anblick ihres augenblicklichen Partners verursacht ihm ein jedesma-

[89]) The Ayenbite oft Inwyt (= Remorse of Conscience), ein um 1340 vom Mönch Dan Michel of Northgate verfaßtes homiletisches Werk.

[90]) Vergl. dazu Carola Giedion-Welcker, Zum Ul. von J. J., N. Schw Rundschau Jan. 1928.

liges Unbehagen, das er nicht ins Bewußtsein eindringen läßt. Da der Bewußtseinseinstrom voll in unsere Sicht verlegt ist, können wir das (vergebliche) Ringen dieses pathogenen Unbewußten beobachten. Die Abdrängung erfolgt in Form einer Zwangshandlung (z. B. mechanisches Suchen eines Gegenstandes bei jeder Begegnung mit dem Nebenbuhler Boylan, vgl. Ul. 174) oder — ein häufiger Fall — einer Symptomhandlung. Drängt sich das Fragment störend ins Bewußtsein, so verursacht es zuweilen eine entsprechende Fehlleistung: Bl. spricht in Zusammenhang mit der Hilfsaktion für des verstorbenen Kollegen Dignam Hinterbliebene von "the wife's admirers" anstelle von "advisers" (Ul. 300).

Wie J.s Gedankengänge in den Freudschen verwurzelt sind, zeigt eine (sprachlich im Stile Newmans gehaltene) [91]) Reflexion, die die Definition traumatischer Fixierung zu beabsichtigen scheint: There are sins or (let us call them as the world calls them) evil memories which are hidden away by man in the darkest places of the heart but they abide there and wait. He may suffer their memory to grow dim . . . Yet a chance word will call them forth suddenly and they will rise up to confront him in the most various circumstances, a vision or a dream, or . . . when he is now filled with wine (Ul. 401).

Auch die destruktive Absicht hat J. mit Freud gemeinsam, nämlich Auflockerung der Individualität, jener schlechthin „verdächtigen Erscheinung" (Jung) und Grundlage einer überholten bürgerlichen Welterfassung, bzw. nach J.: dem Träger einer Isolierung. Aber übernimmt er mit der zersetzenden Methode die therapeutischen Ziele? Jedenfalls nicht im Rahmen jener Absichten, die ihn zur Psychoanalyse geführt haben. Sie bedeutet ein seiner Struktur entsprechendes Mittel zur Entgrenzung, das weiter führt als die meisten andern. J. erschöpft die Stoffülle des Einzellebensraumes, weist seinen Abstand von andern Räumen auf, gleichzeitig Typ und Individuum kennzeichnend; seine radikalste Methode aber ist das Hinabtauchen in vorbewußte Phasen und das Aufzeigen der Krankheitskomplexe. Die heilende Tendenz ergibt sich in einem weiteren Rahmen.

3. Katharsis als das neue Ethos.

Bei J. sind die Wirkungen, wenn vielleicht nicht die Absichten, kathartische. Diese Katharsis entspringt aus einer eher psychologischen als moralischen Fragestellung, sodaß von einem Ethos im strengen Sinne nicht gesprochen werden kann.

Gemäß dem Symbolum des Hermes Trismegistos, das Gilbert zur Verdeutlichung der theosophischen Belange heranzieht, jenen

[91]) Das ganze Kapitel ist eine Serie von Prosa-Imitationen in chronologischer Folge. Vergl. die Interpretation dieser Stilparodien bei St. Gilbert im Kap. "The Oxen of the Sun", J. J.'s Ul. p. 289 ff.

ineinander geschobenen Dreiecken mit der Bedeutung: oben ist unten, und unten ist oben [92]) — schlägt stets bei J. das Tiefste in volle Negation um, wie wir es im Amor matris-Erleben St.s besonders nachdrücklich festgestellt haben. So kommt das J.sche „Ethos" im Pandämonium der Bordellszene völlig erschöpfend zum Ausdruck.

Die absurden und entsetzlichen Halluzinationen Bl.s und St.s, gestaltgeworden wie Breughels Höllenphantome, mischen sich agierend mit den wenigen realen Personen. Das Chaos steigert sich an zur wahnsinnigen Orgie einer Schwarzen Messe, dem „Fest der reinen Vernunft". Im Abklingen, dem geistigen Höhepunkt der Szene, wird diese Anhäufung phantastischer Scheußlichkeiten zu einer Vision von unbeschreiblicher Zartheit hinaufsublimiert. Getragen von Fragmenten Yeatsscher Lyrik taucht St.s Geist zurück in mythologische Vorzeit, wird Gott, Dämon, Natur Alt - Irlands, kindlich verknüpft mit der Kindheit seines Stammes. Bl.s Gesicht ist einfacher, unmittelbarer und zarter; es ist die Begegnung mit seinem toten Knaben, der ihm den Talmud lesend erscheint. In dieses Symbol ist gleichzeitig der Stachel des Gewissens für den vom Glauben Abgefallenen hineingefaßt. Auch hier also Bindung an die Urtiefe allen Anfangs durch das Medium der Unschuld.

Diese Visionen, praktisch gesehen nichts als alkoholische Spiegelung in den überreizten Hirnen der beiden Männer, tragen keimhaft aber weiterweisend die Erlösung zu einem neuen ethischen Sollen in sich. Nikolai Hartmann scheidet im Ethos des Menschen das Chaotische, das seine Möglichkeiten und Gefahren birgt und das Demiurgische, seinen Beruf [93]). Die Nachtstadt-Episode des Ul. faßt in ihrem Chaos die Möglichkeiten des Genius J.: die Totalerfassung der Dinge, daneben jene Gefahr, von der letztlich nicht zu entscheiden ist, ob er ihr nicht definitiv erlegen ist: die eines stets verneinenden Geistes, dessen "lusting after his own destruction" und "pride in his own sin" (Por. 121) Symptome eines Absinkens ins Untermenschliche zu sein scheinen.

A. E. (G. Russell)'s Bemerkung J. gegenüber: I am afraid you have not enough chaos in you to make a world [94]) — scheint mir nicht Umfang und Tiefe dieser Möglichkeiten zu treffen, eher die Art ihrer Formungstendenz, das Demiurgische. Für uns erhebt sich nun die Frage nach diesem positiv Schöpferischen, mit anderen Worten, den sittlichen Werten.

In einem früheren Abschnitt haben wir klarzulegen versucht, daß dem gemäß der Zweipoligkeit schwingenden Lebensrhythmus J.s, den wir an Dante, dem Niederschlag christlich-mittelalterlicher Geisteshaltung orientierten, der Begriff des Paradiso fehlt, der als Dreiecksspitze die Basis Inferno — Purgatorio übergipfelt. Das bedeutet unwiderleglich, daß dieses Schöpferische als moralischer Wert in freier Auswirkung nicht existiert. Wir glauben auch im

[92]) St. Gilbert, J. J.'s Ul. p. 54.
[93]) Vergl. Nikolai Hartmann, Ethik, S. 4 f.
[94]) Zit. Herbert S. Gorman, James Joyce, p. 7.

Nachweis jener Komplexe, die zu Ressentiments und Repressionen führten, eine Motivierung erbracht zu haben für diese Unvollständigkeit einer Entwicklung, die doch ursprünglich der „Ekstase des seraphischen Lebens" zustrebte (Por. 258).

Aber J., der Künstler und der Mensch, bleibt nicht im Inferno stecken, er weist jedesmalig darüber hinaus; sein Werk ist kein steriles, wenn auch das Schöpferische Ansatz bleibt. Darum berührt es eigentümlich, wenn Kritiker von den literarischen Qualitäten Arnold Bennetts ihre Ablehnung in dem Vorwurf "He has a colossal 'down' on humanity" erschöpfen. Denn in diesen "indecent, obscene, scatalogical, licentious passages" [95]) ist ein Sinn latent, wir können an dieser Stelle auch von Wert sprechen: der der Reinigung, Purgatorio mit der mittelalterlichen, Katharsis mit der antiken Bestimmungsnote. Diese Katharsis, die in der Bremondschen Sinngebung [96]) wieder populär geworden ist und in seinen Formulierungen klar die J.schen Anregungen fortsetzt und zur Erfüllung bringt, ist in Wahrheit "l'absurde remède, et souvent pire que le mal . . . (Elle) nous purge de toute pitié, de toute crainte, de tout amour" [97]). Völlig deutlich bringt dieser philosophierende Theologe die amoralische Moral des James Joyce zum Ausdruck: ". . . cette purgation . . . est-elle un bien, est-elle un mal? Ni l'un ni l'autre: elle est une nécessité psychologique" [98]).

Die masochistischen und fetischistischen Perversionen Bl.s und der unbeschreibliche in einer Art Bewußtseinsdämmerung ablaufende Silent Monologue der „Sexualathletin" Marion (Ch. Duff) gehören in das Gebiet dieses remède aveugle et pire que le mal. Ihre ethische Motivation erhalten sie in der Gestalt Richard Rowans aus den „Ex.", jenem unter Ibsens Einfluß entstandenen Frühwerk von geringer Originalität. Doch ist es für uns wesentlich als Dokument des Ringens um letzte Wahrheit und Freiheit in der Ich-Du-Bindung, mit einem Wort, um das Ethos. Darum befreien sich diese Menschen von der letzten Fessel "of what is called morality" (Ex. 89). Ihr Ziel ist Leben „in äußerster Nacktheit" (Ex. 154), ein für J. ungemein charakteristischer Gedanke. Das Phönixmotiv, das ihn zu Vico führte und zum eigentlichen Symbolum für J. geworden ist, ist schon hier latent und stellt die schlechthinnige Sinngebung für alles Gute und Böse, kurz für das menschliche Sein dar: ". . . to build up my soul again out of the ruins of its shame" (Ex. 88).

Diesem eigentümlichen Gesetz der Umkehrung zufolge ist J. da am größten, wo er am verlorensten ist, wo er Heiligtümer antastet, denen er sich doch für immer verhaftet weiß.

---

[95]) A. Bennett, Concerning J. J.'s Ulysses, Bookman, Aug. 1922, p. 970.
[96]) Vergl. zum folgenden auch die Ausführungen bei V. Klemperer, Die französische Literatur . . . III. 1. 5. S. 47 ff.
[97]) Henri Bremond, La poésie pure, p. 187.
[98]) ibid., p. 190.

4. Die Auflösung im Transzendentalen.

Wir sahen, daß das Trauma St.s auch eine religiöse Seite hat, daß seine Voraussetzungen vielleicht sogar restlos in der jesuitischen Erziehung fundiert sind.

Die Exerzitien, mit dem Predigtenzyklus, eine der besten Darstellungen des Por., geben uns die Lösung an die Hand. Fall und Gewissensstachel sind Pol und Gegenpol in diesen gemäß den Exercitia Spiritualia Loyolas meisterhaft aufgebauten und psychologisch unfehlbaren Bußpredigten. Sie werden zu den Angeln, um die St.s Wesen kreist. Auf die Fixierung an das Fallmotiv, das noch in W. i. Pr. wiederholt begegnet, wiesen wir bereits hin. Mit einer unbeschreiblichen suggestiven Gewalt zwingt die jesuitische Theologie in der Compositio Loci, der Höllenschilderung von phantastischer Grausigkeit, die Phantasie dieser Jugendlichen in einen Bann, dem sich wohl keiner je wieder ganz zu entziehen vermag. Die anschauliche Darstellung der Ira Dei hat den Boden zu bereiten für die Buße; der so geschärfte Stachel des Gewissens wird in bereite Herzen gepreßt, oder, in der von der Gesellschaft Jesu übernommenen und durch sie noch übergipfelten Sprache der Scholastik ausgedrückt: Just as in dead bodies worms are engendered by putrefaction so in the souls of the lost there arises a perpetual remorse from the putrefaction of sin, the sting of conscience (Por. 151) [99]).

Der junge St. erlebt die Agonien der Verlorenen an seiner durch den Sündenfall geschwächten, durch den Stachel des Gewissens — Agenbite of Inwit — in Ewigkeit gepeinigten Seele, und J. ist ihnen erlegen. Wenn St. glaubte, den Komplex, der ihm durch sittliche Verführung entstanden war, im kirchlichen Mittel der Beichte abreagieren und einen neuen Stand der Unschuld (im neuen Stand der Gnade!) erwerben zu können, so ist doch in J. das Gelüst nach seiner eigenen Zerstörung nur vorübergehend zum Schweigen gebracht. Der neue, sich befreiende Stephen-Joyce zerbricht auch die Ketten der Kirchlichkeit, aber er bleibt für immer gebrandmarkt durch die zu lange getragene Fessel; der Gewissensstachel stumpft nicht ab, und die Wunden, die er schafft, vernarben nicht. Das luziferische "Non serviam" (Por. 138, Ul. 545), in dem er seine Haltung findet, enthält den maßlosen Hochmut und die tief tragische Bescheidung des Apostaten.

Herbert S. Gorman, ein feinsinniger und verständnisvoller J.-Kritiker, weist in diesem Zusammenhange besonders auf die psychologische Situation hin, in der St. den Introitus des Osterfestes singend, das Bordell betritt und bezeichnet die an sich blasphemische Handlung als nicht obszön sondern tragisch [100]). J.s Verhalten allen dogmatisch-theologischen Belangen gegenüber ist nur noch Reaktion auf die frühe Vergewaltigung seiner kindlichen

---

[99]) Vergl. Valéry Larband, J. Joyce. N. Rev. Fr. 18 (1922) p. 388 ff. Desgl. R. Aldington, Literary Studies and Reviews, p. 192.

[100]) Herbert S. Gorman, J. J., p. 127.

Seele und Ressentiment eines befreiten, ausgestoßenen und ewig sehnsüchtigen Geistes.

Jene Fülle von Zynismen, die im Ul. und W. i. Pr. begegnen, wetteifern mit denen Léo Taxils, als dessen gelehrigen Schüler sich J. erweist. Angeregt durch die groteske "Vie de Jésus", die mehrfach erwähnt und zitiert wird, benutzt J. mit Vorliebe den halb obszönen, halb blasphemischen Ton Taxils, etwa in der Ballade vom „Joking Jesus" (Ul. 18 f.), der absurden Parodie des Credo, die den englischen Militarismus geißelt (Ul. 315) und entsprechend gehaltenen Variationen über Evangelienmotive [101]). Ganz augenfällig wird der Einfluß Taxils in der Darstellung der Schwarzen Messe und ihrer diabolischen Riten (Ul. 559 ff.). Auf uraltem magischen Überlieferungsgut aufbauend (nacktes Weib als Altar = Kennzeichen der Teufelsmesse) gestaltet er die Messe der Vernunft, zelebriert von einem Dämonenpriester, der die bluttriefende Hostie erhebt. Die Antiphone der Verdammten, die das Hallelujah des Allmächtigen von rückwärts singen und des fluchenden Adonai erinnern unmittelbar an die pseudofreimauerische Messe Diabolique im Heiligtum des Phönix [102]), deren Liturgie die Verfluchung Adonais darstellt [103]) und an die Hostienblasphemien auf dem "autel de la Sagesse" mit ihren „kabbalistischen" Anrufungen in Gestalt rückwärts gesprochener Worte [104]).

Nicht weniger gewagt aber origineller und ohne die maßlose Bitterkeit der frühen Äußerungen sind die theologisierenden Partien in W. i. Pr., etwa jene die Vorstellungen des betrunkenen Shaun vom Jenseits wiedergebende, die als eine Art chiliastischer Predigt mit verkapptem Amen schließt [105]). Eine kurze Anführung zeigt am besten, wie J. neuerlich seine Vorstellungen hat und vermittelt: . . . in the suburrs of the heavenly gardens, once we shall have passed through to our snug eternal reward (the scorchhouse). Shunt us! Shunt us! Shunt us! If you want to be felixed come and be parked. Sacred ease There! . . . No petty family squabbles Up There, nor homemade hurricanes in our Cohortyard. . . . That's our crass, hairy and evergrim life! We may come, touch and go, from a t o m s and i f s [Klangspiel: Adams and Eves] but we're presurely destined to be odd's without ends. Here we moult in moy K a i n [= Prinzip des Bösen; homonym: cane = Symbol des Wertlosen?] and flop on the seemy side living sure of hardly a doorstep for a stopgap, with Whogoesthere and a sandbag round the corner. But upmeyant you sprout all your a b e l [= ability]

---

101) Vergl. Ul. 325 u. Bl. als Messias, Ul. 460 ff.

102) Die Phönixsymbolik spielt hier eine grundlegende Rolle. Die Inschrift des Kreuzes Christi in der profanen Umdeutung Igne Natura Renovatur Integra — bildet ein Hauptdogma.

Vergl. Taxil, Diable au XIXième siècle, p. 218.

103) ibid., p. 125.

104) ibid., p. 210.

105) Amen > Ameal, da sich palimpsestartig über dem „paradiesischen" Hauptgedankenzug eine gastronomische Assoziationsreihe hinzieht.

and woof your wings dead certain however of neuthing whatever to aye forever while Hyam Hyam's in the chair [Hyam = I am? Ich bin der ich bin = Jahwe] Ah, sure, pleasantries aside, in the tail of the cow what a humpty daum earth [Hinweis auf das Fall-Motiv] looks our miseryme heretoday as compared beside the Hereweareagain Gaieties of the Afterpiece . . .[106]).

J.s Haltung gegenüber kirchlich-dogmatischen Bindungen, die er im Por. verdrängt, im Ul. abreagiert hat, ist auf dem Ruhepunkt eines heiteren Sarkasmus angekommen, zu dem sich der prometheische Trotz entspannte. Sie scheint sich ganz bewußt in dem Taxilschen Motto: Tuons-les par le rire! verdichten zu wollen.

Aber ist sein Gottbegriff identisch mit jenem Komplex mittelalterlicher Ekklesiastik, mit dem die jesuitische Schulung seine einst so bereite Seele vergiftete und dessen Netze er in Bitterkeit und Empörung zerriß? J. hat aufgehört von Gott zu reden.

Wir müssen zum Ul. zurückgreifen, in dem sein Jakobskampf mit und um Gott in voller Tragik und Größe noch deutlich wird. Dort ringt er, sich von dem Götzen, der seine Jugend verschattete, zu lösen in einem Kampf grotesker und blasphemischer Gott-Losigkeiten. Aber er wird zum Geburtskrampf, aus dem ein irres Bekenntnis aufsteigt: Gott ist ein Schrei auf der Straße (Ul. 34). Einige Augenblicke zuvor ist ein Reim von unheimlicher Rätselhaftigkeit durch sein Bewußtsein geglitten:

> The harlot's cry from street to street
> Shall weave old Englands's winding sheet[107]).

Die Assoziation ist nicht nur klanglich: Gott ist Schrei der Masse, ist Hure, Tier, Blakes Nobodaddy, aber auch Allvater, Logos und heiliger Odem (Ul. 178), so verzweifelt St. hier vom Dogma abdrängt.

J. schafft seinen Gott neu — myriadminded, a shout in the street, nicht als absolutes Wesen sondern an den Grenzen des Absoluten und des Persönlichen stehendes Sein; ein Numinoses, in dem alles ja und nein der Welt zu einer „Synthesis" von überweltlicher Paradoxie verschmilzt. Nur daß das nein ausschließend überwiegt und das Tremendum sein urtümliches Element ist. Glaubt J. an diesen Gott? Er hat ihn gebildet, ist von ihm besessen. Darin scheint sich seine Gottbeziehung zu erschöpfen.

---

[106]) W. i. Pr. Trans. 13, p. 21.
[107]) Ul. 33, später variiert zu old Ireland's (Ul. 559).

III. Kapitel.

Durchdringung als Grundgedanke der J.schen Kunst.

Wir haben bisher aufzuzeigen versucht, wie sich bei J. das Abdrängen von der räumlichen Orientierung in seiner Psychologie, seiner Ethik und Religion als Haltung manifestiert in Gestalt der gradweisen Abstufung: Auflösung — Entgrenzung — Durchdringung.

Diese Grenzaufhebung, ihre psychologische Motivation und die bis auf wenige Fälle, in denen sie auf Umwegen erreicht wird, gradlinige Durchführung konnten durchgehend festgestellt werden. Die Tatsache, daß J.s Geisteshaltung sich de facto von der Bergsonschen Durée bestimmt zeigt, wobei er jedoch mit der gelegentlichen Verwendung des Temps bewußt das räumliche Moment hineinspielen läßt, ist ein Beweis dafür, daß J. keine Systeme bauen will.

Selbst das erkenntnistheoretische Gerüst, das er als Erbe der Scholastik übernommen hat, ist vom Zweckhaften abgelöst und hat lediglich funktionalen Wert. Jenes Ordnungsschema, in das die Stoffmasse des Ul. hineinkomponiert wurde, ergibt den Träger für einen Gehalt, der nichts sein will als Leben, wie es sich ins Bewußtsein hineinprojeziert und von ihm zurückgestrahlt wird. Ul. vermittelt keine Philosophie, aber er ist Ausdruck der J.schen Welt-Anschauung [108]). Der Fluß dieses Lebens, dort noch aufgeteilt durch die Rubriken verschiedenartiger äußerer und innerer Beziehungen fließt in W. i. Pr. frei und ohne die Hemmungen zumindest solcher mechanischer Bindungen, wie es die Odysseusparallelen im Ul. sind.

1. Die Ausdrucksversuche neuer Formgebung in der Kunst von heute und gestern und ihr Niederschlag in J.s Werk.

Das Sichkreuzen jener zahlreichen Techniken und Methoden, die bald der Geometrie [109]), der Musiktheorie [110]), sogar der Biolo-

[108]) Vergl. dazu M. Deutschbein, Vorlesung über die Aufklärung W.S. 1933/34. Shakespeare-Jahrbuch 1933.

[109]) Vergl. den Perspektivismus im Heimkehrkapitel. Ul. 623 ff.

[110]) Vergl. den Aufbau des Barkapitals gemäß der fuga per canonem Ul. 245 ff.

gie [111]) entnommen sind, bald zu reiner Dialektik oder völliger Abstraktion [112]) zu führen scheinen, hat nicht nur den Zweck zu verwirren. Es ist eine in J.J. selber statthabende Auseinandersetzung mit einigen geisteswissenschaftlichen und allen künstlerischen Richtungen, die um die Jahrhundertwende und den ihr folgenden anderthalb Jahrzehnten aktuell waren: in seinen letzten Werken sind die Kennzeichen von Impressionismus und Expressionismus (bis zum Kubismus und Dadaismus), Surrealismus und Neuer Sachlichkeit mehr oder minder unmittelbar zu finden. Übrigens wieder ein Beleg dafür, daß die Stileigentümlichkeiten jeder neuen großen oder Teilepoche weltanschauliches Allgemeingut sind, — oder durch ein Wort St.s ausgedrückt: One life is all. One body. (Ul. 193). Nehmen wir das Quintessentielle einer jeden Richtung, so scheint Ul. ein Konglomerat aus ihnen allen und noch einigen mehr, gebildet pour épater le bourgeois.

Da haben wir die geformte Schönheit, Einfühlung und Nuancierung des Impressionismus, die zu letzter Verfeinerung und fin de siècle-Dekadenz verdünnt wird; zerrissen von den Symptomen der lauten, elementaren, zutiefst kubisch empfindenden Ausdruckskunst, die wie ein ekstatischer Schrei wirkt. Der Grundzug des Werkes ist expressionistisch [113]), denn wie wir sahen, will J. nicht unmittelbares Leben, sondern das im Bewußtsein widergespiegelte reproduzieren. — Wir finden jene Dynamik, die wir als Grundzug der reifen J.schen Kunst fesstellen konnten und die er mit allen im- und expressionistischen Richtungen gemeinsam hat. Sie formt sich zur neuen Schönheit der Schnelligkeit, um die die Futuristen, wie sie in ihrem Manifest proklamieren, den Glanz der Welt bereichert zu haben glauben [114]); doch brachten sie nur die extreme ausschließende Form. Gekreuzt wird diese Linie von der ihr polar entgegengesetzten einer absoluten Stasis, wie sie der nachexpressionistischen kühlen, klaren und glatten Sachlichkeit entspricht und wie J. sie etwa in dem in Form einer Katechese gehaltenen Heimkehr-Kapitel (Bl. und St., Ul. 623 ff.) gibt.

Diese sachliche Schule bringt auch die Antithese zum Moment des Schönen, das im Impressionismus und Expressionismus verschiedene Voraussetzungen aber gleiche Intensität besitzt: jenen Wirklichkeitsfanatismus, dessen Streben nach Ehrlichkeit meist im ergiebigen Jagdgrund des Obszönen hängen bleibt, und den Franz Roh in seiner vortrefflichen kritischen Untersuchung des Nachexpressionismus als den „Verismus der Nachtseite" bezeichnet [115]). Bei J. wirkt er sich in der Gestalt des zynischen Buck Mulligan, in

---

[111]) Vergl. die Stilentwicklung gemäß dem embryonischen Wachstum im Geburtskapitel. Ul. 366 ff.

[112]) Teile des Heimkehrkapitels. Ul. 623 ff.

[113]) Im gleichen Sinne, in dem Spitzer vom Expressionismus der Sprache redet: „indem sie die Erscheinungen vom Menschen aus sieht, nicht die Erscheinungen zu ‚treffen' sucht." Spitzer, Stilstudien II. S. 118.

[114]) Zit. nach Landsberger, Impressionismus und Expressionismus, S. 16.

[115]) Vergl. Franz Roh, Nach-Expressionismus S. 83 f., S. 90 ff.

den Obszönitäten des Bordell-Kapitels und dem Marion-Monolog aus.

Zwischen dem reinen Expressionismus und seiner radikalen Umkehrung, der Neuen Sachlichkeit, gibt es eine Skala von Richtungen, die den Expressionismus bis zu seinen äußersten Möglichkeiten übersteigert und damit dem Umschwung und der Reaktion zugetrieben haben. Diese letzten Möglichkeiten, auf ihre Hauptschulen beschränkt, sind Kubismus und Dadaismus. Die kubistische Tendenz, die die Dynamik des Expressionismus sich bereits bis zur Abstraktion überschwingen läßt, finden wir bei J. in der Gestalt St.s, der auf dem Wege zum reinen Gehirnmenschen ist. Der Kommunikation mit der Natur, die er im Por. noch hatte, ist er im Entwicklungsfortschritt des Ul. entglitten. Das St.s Morgenwanderung am Strande enthaltende Kapitel (Ul. 37 ff.) zeigt, wie ihm das Natürliche in Begriffliches übergeht. In dieser abstrahierenden Schau, in der Ding und Wesen geometrisch reguliert wird, erscheint auch die Bewegung schon wieder statisch; sie gerinnt gleichsam wie das lebendige Leben im katechetischen Heimkehr-Kapitel, in dem Räume und Lebensräume völlig geometrisiert erscheinen, entsprechend der Forderung Cézannes, die ein Leitwort des Kubismus geworden ist: Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective . . .[116]).

Der Höhe- und Wendepunkt in diesem Crescendo, in dem die Ausdruckskunst sich selber ad absurdum führt, ist der Dadaismus. J. wurde besonders seit dem Bekanntwerden seines letzten Werkes oft mit dieser Schule letzter Dekadenz in Zusammenhang gebracht, deren Grundsatz "La vie est une chose vraiment idiote"[117]) sie erschöpfend kennzeichnet. Im Grunde ist er meilenfern von dieser Bewegung, die die Absurdität zum Prinzip erhebt. Nur scheinbar sind die Wort- und Satzfragmente des W. i. Pr. alogisch und akausal, und aus dem, was zunächst kompletter Unsinn scheint, entwickelt sich bei genauer Prüfung ein Sinnkomplex nach dem andern, wobei natürlich für diese Art der Kunst und Technik erst neue Wertmesser geschaffen werden müssen. Augenfällig wird der Unterschied erst durch einen Vergleich der Prosa J.s mit der dadaistischen oder ihr verwandter Erscheinungen, von denen „mit syntaxfreien, gegeneinandergestellten, ineinandergeschobenen Satzfragmenten und Wortstückungen eine vorrationale sozusagen unterirdische Sprachbehandlung versucht wird"[118]), wie es beispielsweise — in J.s nächster Umgebung — bei Kurt Schwitters oder Gertrude Stein geschieht. Eine Art Ausblick schafft an dieser Stelle eine Bemerkung Ortegas, der J. (neben Proust) das beste Beispiel dafür nennt, daß „gesteigerter Realismus sich selbst überwindet"[119]).

---

[116]) P. Fechter, Der Expressionismus, S. 54.
[117]) Zit. nach E. Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit Bd. 3, S. 560.
[118]) Franz Roh, Nachexpressionismus, S. 108.
[119]) Ortega y Gasset, Die Aufgaben unserer Zeit, S. 142.

Zusammenfassend gebe eine Übersichtstabelle die erwähnten Schulen und die Nutzbarmachung ihrer Tendenzen im Werke des J.J.

Kunstrichtung	Kennzeichen	Verwendung bei Joyce
Impressionismus	Schönheit [120]	Stephen's Vision (Por. 203 ff.) (Por. 258 ff.) Teile aus St.s Wanderung am Meer (Ul. 37, 48)
	Naturalistische Eindrucksvermittlung	Morgenszene: Bl. und Marion (Ul. 53 ff.)
Expressionismus	Dynamik [121]	Gesamtdarstellung in Ul. und W. i. Pr., bes. Ul. 112 ff.; 366 ff.; 408 ff. Durchdringung in Bild und Ausdruck (Doppeldeutigkeit)
	Ausdruck [122]	Darstellung der im Bewußtsein widergespiegelten Welt (Monologue Intérieur)
	Schönheit [123]	Partien aus W. i. Pr. z. B. Fabel "The Mookse and the Gripes", "The Ondt and the Gracehoper", "A. L. Pl."
Kubismus	Abstrahierung [124]	Zunehmende Zurückdrängung der Natur. Primat des Zerebralen: die St.-Gestalt des Ul.
	Mathematische Räumlichkeit [125]	Geometrisierung: Perspektivismus im katechetischen Heimkehr-Kapitel Ul. 623 ff.
Dadaismus	Schizophrene [126] Haltung	Alogische, akausale Fragmente (scheinbar) des „syntaxfreien" W. i. Pr.
Neue Sachlichkeit, Surréalisme [127]	Stasis [128]	Das katechetische Heimkehr-Kapitel
	Verismus („Nachtverismus") [129]	Obszönitäten der Bordellszene (Ul. 408) Marion-Monolog (Ul. 694) Partien aus W. i. Pr.

[120]) Vergl. R. Hamann, Kunst und Kultur S. 8 ff.
[121]) Vergl. Fr. Roh, Nach-Expressionismus S. 63 f.
[122]) Unabhängigkeit der Darstellung vom Vorbild, vergl. Spitzer, Stilstudien II. S. 118. Vergl. daneben bei Hentze: Das Wesen des Inne-

Ob diese Auseinandersetzung J.s mit den verschiedenen Gestaltungsversuchen der neuen Kunst bis in die Details bewußt vor sich gegangen ist, kann natürlich nicht festgestellt werden, ist im letzten Grunde auch belanglos.

Augenfällig aber wird in ihr, daß dem Menschen und Künstler J. die Haltung des Expressionismus eigentlich entspricht, wie im übrigen schon aus seiner Abhängigkeit von Bergson und der Art, wie er ihn verwertet, fortführt und abwandelt, zu ersehen war. J.s Kunst, auch auf sprachbildnerischem Gebiet: Formenbau, Syntax, Stilistik ist Ausdruckskunst, wobei er der Sprache ihr Wesen als Energeia bis an die Grenzen des Möglichen zuerkennt [130]).

Ich greife nun im Anschluß an die Übersichtstabelle drei Textproben heraus, die den (oben nur gestreiften) Anschauungsbeweis für den Primat des expressionistischen Erlebnisses vor dem impressionistischen und sachlichen erbringen sollen.

In der Herausarbeitung des Worterlebnisses bei J. durch R. Hentze [131]) wird zugleich Kampf und Übergang zwischen impressionistischem und expressionistischem Prinzip klar. Hentze löst das Problem im Begriff der proteischen Wandlung [132]). Im Rahmen unserer Themastellung gewinnen andere Gesichtspunkte die Oberhand, die indes letztlich zu den gleichen Ergebnissen führen.

Insofern der Impressionismus durch „Verflächigung des Raumes" gekennzeichnet ist [133]), kann er nur Etappe im Entwicklungsgang J.s sein und ist es in der Tat. Ich gebe eine impressionistisch empfundene Partie aus dem Por.: Towards dawn he awoke. O what sweet music! His soul was all dewy wet. Over his limbs in sleep pale cool waves of light had passed. He lay still, as if his soul

---

ren Monologs, Prot. Wandlung . . . S. 48. Hentze faßt die Einstellung des Bewußtseinskünstlers als nach innen gerichteten Impressionismus oder „Innenimpressionismus". Vergl. ferner über das expressionistische Moment im Fragmentarischen Spitzer a. a. O. S. 407 f.

123) Vergl. dazu Pongs (Bild in der Dichtung S. 383), der auf die „intensive dynamische Verbundenheit mit der Landschaft" bei Edschmidt hinweist. Landschaft als Hyperbel für die Geliebte, a. a. O. S. 384. Vergl. auch die Ausführungen Ortegas über die neue Kunst. Ortega y Gasset, Die Aufgaben unserer Zeit, S. 127 ff.

124) Vergl. P. Fechter, Der Expressionismus, S. 21 f.; 30 ff.

125) Vergl. P. Fechter, Der Expressionismus, S. 54. Ferner: die Wandlung im Raumgefühl vom Impressionismus zum Expressionismus und Nach-Expressionismus bei Roh, Nach-Expr. S. 53 ff.

126) Ortega, Aufgaben . . . S. 129; ferner Roh, Nach-Expr. S. 108.

127) Vergl. bei Ortega, Aufgaben . . . Das Kapitel „Über- und Unterrealismus" S. 142 ff.

128) Vergl. Roh, Nach-Expr. S. 115; ferner: Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit III. S. 566 f.

129) Roh, Nach-Expr. S. 82 ff.; ferner Hamann, Kunst und Kultur S. 19.

130) Vergl. dazu Hentze, Prot. Wandlung im Ul., Kap. J.s Auffassung von Sprache und Stil. Hentze gibt sie als Illustration der Humboldtschen Forderungen, S. 28 ff.

131) Vergl. das Wesen des Wortes bei J. in Hentze, Prot. Wandlung im Ul., S. 31 ff.

132) Vergl. ibid. S. 37.

133) Franz Roh, Nachexpressionismus, S. 53.

lay amid cool waters, conscious of faint sweet music. His mind was waking slowly to a tremulous morning knowledge, a morning inspiration. A spirit filled him, pure as the purest water, sweet as dew, moving as music. But how faintly it was inbreathed, how passionlessly, as if the seraphim themselves were breathing upon him? His soul was waking slowly, fearing to awake wholly. It was that windless hour of dawn when madness wakes and strange plants open to the light and the moth flies forth silently. An enchantment of the heart! . . .

O! In the virgin womb of the imagination the word was made flesh. Gabriel the seraph had come to the virgin's chamber. An afterglow deepened within his spirit, whence the white flame had passed, deepening to a rose and ardent light. That rose and ardent light was her strange wilful heart, strange that no man had known or would know, wilful from before the beginning of the world: and lured by that ardent roselike glow the choirs of the seraphim were falling from heaven.

> Are you not weary of ardent ways,
> Lure of the fallen seraphim?
> Tell no more of enchanted days.

The verses passed from his mind to his lips and, murmuring them over, he felt the rhythmic movement of a villanelle pass through them. The roselike glow sent forth its rays of rhyme; ways, days, blaze, praise, raise. Its rays burned up the world, consumed the hearts of men and angels: the rays from the rose that was her wilful heart.

> Your eyes have set man's heart ablaze
> And you have had your will of him.
> Are you not weary of ardent ways?

And then? The rhythm died away, ceased, began again to move and beat. (Por. 258 ff.)

Passives Hingegebensein an Ströme von außen und innen. Die Bilder kommen, fließen, versiegen; J. formt kaum. Die Atmosphäre ist zart, verschleiert, unwirklich und untief. Das auffallende Geöffnetsein J.s für das Akkustische, das immer wieder betont wird, ist kein durchschlagender Beweis für impressionistische Schau: er lauscht schon hier gleichmäßig nach innen wie nach außen und zwingt allmählich immer rücksichtsloser der Welt seinen Ausdruck auf [134]).

Das Verfahren der Vogelschau [135]), das kennzeichnend ist für die expressionistische Malerei, wird im Ul. aufgenommen. Man vergleiche nur das in einer Druckerei spielende Kapitel (Ul. 112 ff), das äußerlich in Form von Zeitungsartikeln, Annoncen, literarischen Skizzen gehalten, den gesamten innerpolitischen, wirtschaftlichen und redaktionellen Betrieb Dublins wie aus Glas gebildet durchschauen läßt. Die Seh f l ä c h e , die das Por. trotz der in der Erlebten Rede gegebenen und benutzten Vertiefungsmög-

[134]) Vergl. dazu L. Spitzer, Stilstudien II, S. 116.
[135]) Franz Roh, Nachexpressionismus, S. 55.

lichkeiten noch beherrschte [136]), ist in eine bewußt kubische Tendenz umgeschlagen, die nicht nur von außen umschließen, sondern von innen her öffnen und durchleuchten will und zwar individuelle Wesensbereiche wie kulturelle Lebensgemeinschaften; durchgehend ein Drängen zur vierten Dimension! (Vgl. S. 17 Anm. 48) Frank Budgens Wort über W. i. Pr.: es gebe die Vogelperspektive der Zeitlandschaft [137]) — gilt insbesondere für A.L.Pl., das man J.s Vision vom Wesen des Flusses nennen könnte (dämmernde symbolisierte Schau mit naturalistischen Einzelbildern durchsetzt [138]) und für die Fabel The Mookse and the Gripes. Hier erstreckt sie sich sogar auf Zeit- und Raumlandschaft [139]). Eine kurze Anführung gebe einen Eindruck der J.schen Vision einer Wolke [140]), die wie die vom Strom zugleich Audition ist:

Nuvoletta in her lightdress, spunn of sisteen shimmers was looking down on them, leaning over the bannistars and listening all she childishly could. How she was brightened when Shouldrups in his glaubering hochskied his welkinstuck . . . She was alone. All her nubied companions were asleeping with the squirrels. Their mivver, Mrs. Moonan, was off in the Fuerst quarter scrubbing the backsteps of Number 28. . . . Nuvoletta listened as she reflected herself . . . and she tried all she tried to make the Mookse look up at her (but he was fore too adiaptotously farseeing) and to make the Gripes hear how coy she could be . . . (Two Tales of Shem and Shaun, p. 24 f.). Mookse und Gripes werden fortgetragen durch "a woman of no appearance" und "a woman to all important". . . . And there were left now an only elmtree and but a stone . . . O! Yes! And Nuvoletta, a lass. Then Nuvoletta reflected for the last time in her little long life and she made up all her myriads of drifting minds in one. She cancelled all her engauzements. She climbed over the bannistars; she gave a childy cloudy cry: Nuée! Nuée! A lightdress fluttered. She was gone. And into the river that had been a stream (for a thousand of tears had gone eon her and come on her and she was stout and struck on dancing and her muddied name was Missisliffi) there fell a tear, a singult tear, the loveliest of all tears . . . But the river tripped on her by and by, lapping as though her heart was brook: Why, why, why! Weh, O weh! I'se so silly to be flowing but I no canna stay! (Two Tales of Shem and Shaun, p. 29 f.) [141]).

---

136) Hentze weist mit Recht nachdrücklich darauf hin, daß J. im Por. noch „ganz aus dem Inneren seiner Personen heraus", nämlich impressionistisch, gestaltet. Hentze, Prot. Wandlung im Ul., S. 44.

137) Fr. Budgen, J. J.s W. i. Pr. and Old Norse Poetry, Our Exagmination . . . p. 45.

138) Vergl. über die Art des expressionistischen Bild-Sehens: Pongs, Bild in der Dichtung, S. 22 f.

139) "There is a temporal as well as a spatial unity to be apprehended (in W. i. Pr.)", Sam. Beckett in "Dante . . . Bruno . . . Vico . . . Joyce", Our Exagm. p. 15.

140) Vergl. dazu C. Giedion-Welcker, J. J., Frankfurter Zeitung 3. II. 32.

141) Vergl. dazu St. Gilbert, J. J.'s Ul., p. 22.

Bedeutungs- und Sprachverdichtung führen bis zur Unverständlichkeit; das Hinausprojezieren und Aufzwingen der eigenen Erlebnisweise ist das Beherrschende, und die impressionistischen Momente werden sekundär.

Wir wissen, daß im Höhepunkt des Expressionismus, dem Kubismus, der Umbruch schon bedingt ist. J.s neues Werk ist mit diesen Kennzeichen durchschossen (vgl. das oben S. 41 Gesagte über die St.-Gestalt), ohne ihm jedoch zu verfallen und reine, sterile Sachlichkeit zu werden; auch hier rettet ihn sein Sarkasmus. Das Faktum, daß St. in der Küche eine Leine mit Wäsche erblickt, wird in Frage und Antwort nun wie folgt dargestellt:

What did Stephen see on raising his gaze to the height of a yard from the fire towards the opposite wall? Under a row of five coiled spring housebells a curvilinear rope, stretched between two holdfasts athwart across the recess beside the chimney pier, from which hung four smallsized square handkerchiefs folded unattached consecutively in adjacent rectangles and one pair of ladies' grey hose with lisle suspender tops and feet in their habitual position clamped by three erect wooden pegs two at their outer extremities and the third at their point of junction. (Ul. 627).

J. lebt also letztlich in der von Dynamik schwingenden Welt des Expressionismus, der die Umsetzung der Bergsonschen Philosophie ins Gebiet der Kunst bedeutet, — nicht in ihrer Überwindung.

Jener Blick auf die Kunstströmungen der letzten Jahrzehnte und J.s Methode der Bewertung bestätigt uns wieder, daß in ihm nicht das diskursive Vermögen des Systematikers, sondern Intuition die absolute Kraftquelle ist. St.s "Shut your eyes and see" leitet den richtigen Weg zum genuinen Sein dieses Mannes; jenseits der Unzulänglichkeit und Begrenztheit der Phänomene bleibt dem Dichter die Gabe innerer Schau, the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal . . . (Ul. 186). Was in diesem schöpferischen Augenblick aus dem „jungfräulichen Schoß der Imagination" geboren wird, ist die Schönheit selbst, die er — formal noch Statiker — mit Thomas von Aquino als Integritas (sive perfectio) proportio (sive consonantia) und claritas [142]) definiert und deren Rhythmus, the first formal esthetic relation of part to part (Por. 245) das Leitprinzip der Durchdringung bereits andeutet, das seine letzten Werke immer merklicher bestimmt.

2. Die Utopie des Gesamtkunstwerks.

Während St. sich in die Möglichkeit des Möglichen als möglich (Ul. 186), in die Washeit des Dinges hineingrübelt, macht J. den titanischen Versuch, alle Möglichkeiten zu einer einzigen Wirklichkeit zu verschmelzen und diese zum Leben zu bringen.

[142]) Summa Theologiae I 39. 8 c. (Schneider, Bd. 3) zit. Por. 252.

Das Moment der Durchdringung setzt sich durch als oberstes Prinzip, das das Wesen des Werks bestimmt und als unwichtigste technische Maßnahme. Auch hier geht J. in den Bahnen Bergsons, dessen Philosophie in der Mitte zwischen Kunst und Weltanschauung steht. Ul., den wir in anderem Zusammenhange als gestaltgewordenen Elan Vital kennzeichneten, ist ein Versuch, Bergsons Totalkunstwerk zu realisieren [143]). In dem ausgezeichneten letzten Kapitel seines Essays "Le Rire" bringt Bergson die Vorstellung einer möglichen Allkunst? (L'âme d'un artiste) excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait tous en un seul. Elle apercevrait toutes choses dans leur pureté originelle, aussi bien les formes, les couleurs et les sons du monde matériel que les plus subtils mouvements de la vie intérieure.

Jedoch erkennt Bergson selbst seine Vision als Utopie, wenn er fortfährt: Mais c'est trop demander à la nature. Pour ceux mêmes d'entre nous qu'elle a faits artistes, c'est accidentellement, et d'un seul côté qu'elle a soulevé le voile. C'est dans une direction seulement qu'elle a oublié d'attacher la perception au besoin. Et comme chaque direction correspond à ce que nous appelons un sens, c'est par un de ces sens, et par ce sens seulement, que l'artiste est ordinairement voué à l'art [144]).

Das Wagnis ist nicht zu groß, als daß J. es nicht unternommen hätte. Durch eine eigentümliche, im eigentlichen Sinne synoptische Bemühung, die er — nicht immer erfolgreich — zur Methode macht, erfaßt er mit Geist und allen Sinnen, deren Funktionen oft vertauscht werden und seltsame Synästhesien hervorbringen [145]), auch hier also Durchdringung der einzelnen Sinneskräfte, — denn J. verschmäht kein Mittel zur Erhärtung seiner Absichten noch zur Bereicherung des Ideengehalts, eine Tatsache, die in W. i. Pr. verhängnisvolle Folgen hat.

Ul. ist der Versuch einer Synthese der Künste, deren Kennzeichen jeweils mehr oder minder deutlich in seiner Technik zum Ausdruck kommen. Stuart Gilbert nennt die Struktur des Werkes mit Thomasscher Sinnbezogenheit "a Greek temple, the more intense for its repose" [146]) und erbringt gleichzeitig den Beweis in seinem schon erwähnten Schema. Die aus der Architektur übernommene Metapher hat für den Totalaufbau nicht nur die Bedeutung eines Symbols, sondern des Prinzips; das architektonische Moment ist dem malerischen weitaus überlegen. Farbliches Sehen im impressionistischen Sinne wird naturgemäß durch die Innenschau ersetzt, räumliche durch enträumlichte Erfassung, und es scheint mir die Rechte eines Interpretors zu überschreiten, daß St. Gilbert jeder Episode eine Farbgebung von symbolischer Bedeutung zugrunde legt. In der dritten Episode, als deren griechische Entspre-

[143]) Vergl. dazu V. Klemperer, Französische Literatur . . . II, 1, Bd. 5, S. 29.

[144]) Bergson, Le Rire, p. 158 f.

[145]) Z. B. im Ul.: he smellsipped (165), he seehears (271), hearing of warm running sunlight (10), feeling of white (173).

[146]) St. Gilbert, J. J.s Ulysses, p. 20.

chung das J.sche Manuskript den Proteus nennt, ist sie wenigstens verständlich. Mit geschlossenen Augen durchschreitet St. den Raum, um einwärts zu schauen: Shut your eyes and s e e ! Die Symbolfarbe dieses Kapitels wird von Gilbert als grün angegeben, wozu J. selber die Anregung gibt; die Nüance, die er im Zusammenhang mit der Strandszene gefunden hat, ist — weniger salonfähig, doch origineller — a new art colour for our Irish poets: snotgreen (Ul. 5).

Unmittelbarer selbst als das architektonische Moment ist die musikalische Durchführung der Gesamtthematik, im besonderen aber der Bar-Szene, die nicht nur den Musiksaal des Ormond Hotels als Hintergrund hat, in dem die verschiedensten und überraschendsten Arten von Musik vermittelt werden, sondern auch strukturell musikalisch aufgebaut und bis ins einzelne durchgliedert ist. Eine Ouverture [147]) bringt in Fragmenten die gesamten Motive, die später harmonisch zum Thema verschmolzen werden. Es gibt Rhythmenzusammenstellungen aller Art in Form von Trillern, Kadenzen, Stakkatopartien. Ein typisches Beispiel ist eine Folge von Jamben, deren Wiegen in dunkler Kadenz jäh abfällt:

Her wavy/avy/eavy/heavy/eavy/evy/evy/hair
uncomb'd. (Ul. 266) [148]) [149]).

Gegen diese Realisierung des Gesamtkunstwerks ist berechtigter Einspruch erhoben worden, denn eine organische Verschmelzung kann auf diesem Wege nicht erreicht werden und wird immer an psychologischen Gründen scheitern müssen: unsere Sinne sind noch nicht trainiert, in eins zu perzipieren. Bergson behält also recht, wenn er seine Idee vom Totalkunstwerk selbst als Utopie kennzeichnet.

---

[147]) Vergl. die Deutung der Ouverture bei E. R. Curtius, Technik und Thematik bei J. J., N. Schw. Rundschau Heft 1 (Jan. 29) S. 60 ff.

[148]) Vergl. die eingehenden Ausführungen Gilberts zum Kapitel "Sirens" (Ul. 245 ff.), dessen Technik er der fuga per canonem angleicht. St. Gilbert, J. J.'s Ulysses, p. 237 ff.; bes. p. 248 f.

[149]) Interessant ist daneben die Umdeutung musikalischer Bezeichnungen entsprechend ihren Klangassoziationen, wie sie z. B. W. i. Pr. Trans. No 13, p. 18 bringt, und die Rückdeutung durch St. Gilbert in "Prolegomena to W. i. Pr.". Our Exagm. p. 72.

J give	do	c
a king	re	d
to me	mi	e
she does	fa	f
alone	sol	g
up there	la	a
yes see	si	h
J double give	do	c

Es handelt sich also hier um einen Versuch J.s, die "Tonic solfa" durch textliche Übertragung wiederzugeben. Das Ergebnis ist jedoch kaum mehr als eine Spielerei.

3. Verflechtung in den leitenden Motivgruppen bei J.

Auf weniger künstliche Weise und daher völlig zu erreichen war eine Durchdringung auf dem eigentlichen Gebiet des literarischen Kunstwerks, dem der poetischen Diktion. Und zwar geschah sie in erster Linie durch die Verflechtung der Motive. In diesem Sinne kann Valéry Larbaud zusammenfassend vom Ul. bemerken: Ainsi dans ce livre tous les éléments se fondent constamment les uns dans les autres et l'illusion de la vie . . . est complète et le mouvement est partout [150]). Die Bewegung fließt nicht mit eindeutiger Richtungsbestimmtheit ab, sondern sie ebbt und flutet. Jener Rhythmus, durch den wir J.s geistige Haltung bestimmt sahen, ist unmittelbar der Natur entnommen, er pulst auch im künstlerischen Ausdruck dieser Haltung.

Die Momente der Spannung und Lösung innerhalb des Rhythmus werden in den Relationen einiger Ergänzungspaare von archetypischer Bedeutung gegeben, die er vom rein Naturhaften zum Mythischen sublimiert. Diese Paare sind:

Tumeszenz	— Detumeszenz
Mond	— Erde (Weib)
Zeugung	— Tod
Mann	— Weib
Vater	— Sohn

Hier also ist die Erscheinung zum Prinzip entmaterialisiert worden. J. geht den Weg des naiven Bewußtseins, das den kindlichen Menschen zur Mythenbildung führte: Quelle, Meer, Fels werden dort zur Gottheit. Vico läßt den Blitz Jupiters seine tierhaft lebenden Giganten zu Boden fällen und in ihnen Sitte und Religion entzünden. Es kommt nicht Gott im Gewitter wie im Alten Testament, sondern der Blitz ist Kriterium des Gottes, ja das Phänomen wird der Gott selber [151]).

Spannung und Lösung sind die Folgen kosmischer Kräfte, die zwischen den Planeten wirken, zwischen Erde und Mond unentdeckte Relationen schaffen, deren Wirkung gleich geheimnisvoll ist. Als Flut und Ebbe stauen sie das Meer und lassen es zurückfluten. J. sucht instinktiv diesen Rhythmus in seiner Sprache widerklingen zu lassen: Under the upswelling tide he saw the writhing weeds lift languidly and sway reluctant arms, hising up their petticoats in whispering water swaying and upturning coy silver fronds. Day by day: night by night: lifted, flooded and let fall (Ul. 49). Wort und Stil suggerieren müdes Schwellen, monotone Gesetzmäßigkeit. Die gleiche Kraft, die den Kosmos bewegt, pulst rhythmisch im Blute des Menschen und zeigt ihn geheimnisvoll den Perioden dieser Natur verhaftet. St. erblickt eine Fischerin, die Muscheln sammelnd durch den feuchten Sand schreitet mit

---

150) Val. Larband, J. J. in Nouv. Rév. Fr. 18, p. 398.

151) Vergl. in Zusammenhang mit den folgenden Ausführungen S. 22 der Arbeit und die Entstehung der Metapher bei Vico, Neue Wissenschaft S. 170 ff.; ferner bei M. Deutschbein, Neuenglische Stilistik S. 95 f.

ihrem Bündel auf dem Rücken. Sie ist der Urtyp des Weibes, enger und mühseliger an jene Natur gebunden als der Mann, sie verkörpert in sich die „dunkle Scham des Weibseins" (Por. 266), trekking to evening lands. She trudges, schlepps, trains, drags, trascines her load. A tide westering, moondrawn, in her wake. Tides, myriadislanded, within her, blood not mine, oinopa ponton, a winedark sea. Behold the handmaid of the moon. In sleep the wet sign calls her hour, bids her rise. Bridebed, childbed, bed of death, ghostcandled (Ul. 47).

In dieser Vision kreuzen sich wieder St.s Komplexe: in sechsfachem Ausdruck aus allen Sprachen, die ihm zu Gebote stehen, hämmert er die Vorstellung mühsamen Schleppens ins Bewußtsein. Es ist der Fluch der Urmutter Eva nach dem Fall, der sich fortererbt auf ihr schuldiges Geschlecht bis in alle Zukunft. St.s Schau durchschreitet hier wieder den Weg der Schöpfung, der bezeichnet wird durch den strandentwining cable of all flesh und mündet mit der Unentwegtheit des an sein Trauma Fixierten beim Totenbett der Mutter: bed of death, ghostcandled. Omnis caro ad te veniet.

Weib und Mond stehen in einer dunklen kosmisch biologischen Beziehung. J. gibt in seinem katechetischen Kapitel (Ul. 623 ff) ein ironisches Verzeichnis aller gemeinsamen Züge und statuiert sachlich diese Parallelen: . . . her constancy under all her phases, rising and setting by her appointed times, waxing and waning . . . the tranquil inscrutability of her visage . . . the admonition of her craters, her arid seas, her silence . . . (Ul. 658).

Cassirer weist, diese Beziehungskreise noch weitend, im Zusammenhang mit der mythischen Bedeutung der Mondphasen — „der Mond erscheint . . . überall als der eigentliche Teiler und ‚Messer' der Zeit" [152]) — auf das „eigentümliche mythische ‚Phasengefühl' hin, das nicht nur Geburts-, Mannbarkeits-, Hochzeitsfeiern als Abschnitt im Leben mit religiösen Zeremonien begeht, sondern schon im Werden des Fötus den entsprechenden Rhythmus erfaßt" [153]). Auch dazu übrigens gibt J. eine Illustration im Geburts-Kapitel (Ul. 366 ff.), in dem die Phasen der embryonalen durch die der literatursprachlichen Entwicklung versinnbildlicht werden.

Die Spannung von Zeugung und Tod zeigt jene Kräfte, von denen wir ausgingen, in ihrer antithetischen Beziehung am radikalsten. E. R. Curtius nennt das Geburtsthema den geometrischen Ort, an dem sich die Grundmotive des Ul., ja der ganzen Gedankenwelt von J. schneiden [154]), was mit gewissen Einschränkungen zutrifft. Jedenfalls orientiert J. die Imagination, den Quellpunkt schöpferischen Lebens, am Symbol der Geburt: In the virgin womb of the imagination the word was made flesh (Por. 259), und er

[152]) E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen Bd. II, S. 184.
[153]) E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Bd. II, S. 186, Anm. 1.
[154]) E. R. Curtius, Technik und Thematik bei J. J., in Neue Schweizer Rundschau, S. 57.

baut die prachtvolle Metapher später weiter aus, gleichzeitig den ewigen σάρξ — λόγος — Gegensatz formulierend: In woman's womb word is made flesh but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away (Ul. 373).

Der Moment dieser Imagination ist jungfräuliche Empfängnis im ursprünglichsten Sinne, unberührt vom Intellekt, dessen Funktion auch zeitlich sekundär ist. Denn "when composition begins, inspiration is already on the decline" [155]), sagt Shelley, dessen „Defence of Poetry" J. unmittelbar und nachhaltig beeinflußt zu haben scheint.

Die Idee des "allwombing tomb" ineins geschaut oder in das ursprüngliche Gegensatzpaar aufgespalten ist also schlechthin thematisch. Als Formprinzip bestimmt sie technisch die Struktur des Werkes, dessen Einzelpartien teils zum ja, teils zum nein tendieren. Je ein Kapitel ist dem Tode und der Geburt gewidmet, wobei das Geburtsmotiv in dem betreffenden Stück nicht nur das Thema, sondern wie wir sahen, auch den stilistischen Körper bestimmt.

Selbst in der Symbolbeziehung beobachten wir die merkwürdige Verschlungenheit von Motiv und Gegenmotiv. Das Nabelschnur-Gleichnis taucht jetzt in Gestalt des entrollten Sargtaus, der navelcord of death (Ul. 108), wieder auf. Diese Symbolik wird aufgelöst und theoretisch formuliert — wieder der übliche Zynismus! — durch eine Mütze, die in der Pandämoniumszene St. die Tiefe aller Weisheit lehrt: Extremes meet. Death is the highest form of life (Ul. 475). Die beiden Pole des Lebens unterscheiden sich ganz Bergsonsch nur durch ihre Intensität.

Das bedeutet, übertragen auf das geistige und sittliche Verhalten J.s, daß jede seiner Visionen zwischen Heiligkeit und Dämonie spielt, wir wir es als Regel beobachtet haben; am eklatantesten sich darstellend im zentralen Gefühlspunkt der Mutterliebe. Amor matris . . . the only true thing in life (Ul. 199) wird zum grotesken Phantom verzerrt, das als Angsttraum sein Herz umkrallt und den Strom seiner Vitalität abdrängt in der Richtung des Todes. Das mütterliche Prinzip ewigen Anfangs erfüllt sich in seiner Umkehrung.

Mit fast beängstigender Meisterschaft behandelt J. diese polaren Motive, sie kontrastierend, gegeneinander ausspielend oder in ihren Funktionen willkürlich vertauschend. In konstantem Gegensatz zum Hergebrachten hebt er die von der Natur scheinbar unverrückbar gesetzten Grenzen auf und erreicht jene kühnen Bindungen und Durchdringungen, die vor ihm keiner wagte.

Selbst jene Gegensatzgebiete entgrenzt er, die jeder als solche zu bejahen hat, wenn er nicht der Gefahr der Perversität verfallen will. Es sind Gebiete, die J. von der Natur, innerhalb deren sie ewig Gegebenes sind, als Form der Lebensschau übernommen hat, die des männlichen und weiblichen Prinzips.

Die Mann-Weib-Beziehung, die im Por. eine poetisch-reine Blüte hervorbrachte, hat in Ul. und W. i. Pr. eindeutig sexuelle

[155]) Shelley, Defence of Poetry, p. 153.

Richtung. Jenes frühe Erlebnis des Jünglings St. (Por. 203 ff.) ist von seltener Zartheit und Bedeutsamkeit: die Vision eines Mädchens am Meer. Sie bringt Wendepunkt und neuen Anfang in St.s Leben; Befreiung von der dunklen Gebundenheit, in die ihn sein unruhiger Körper geworfen hatte und aus der die Religion ihm nur eine Scheinlösung zu bringen vermochte — und Hinweis auf seine Berufung. St., der befreite Mensch, der Dichter, erlebt im „heiligen Schweigen dieser Ekstase" prophetisch seinen Weg: To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! (Por. 204).

Nachdem J. im Por. alles Programmatische niedergelegt hat (es gibt wohl wenig autobiographische Werke, die ein derartig vollständiges Material zur Entwicklungsdeutung ihres Schöpfers liefern) verzichtet er in seinen späten Werken auf jede Spur von Pathos. Daher auch die Eindeutigkeit der Sinngebung in der späteren Darstellung der Mann-Weib-Beziehung.

Man hat die (negative) Bedeutung der massenhaften ausschließlich sexuellen Partien vielfach übersteigert und aus ihnen das Recht abgeleitet, den Ul. als pornographisches Werk zu brandmarken. Ob der Vorwurf berechtigt ist, bleibt uns zu untersuchen.

Jenes Moment, das sich als Pansexualismus geradezu aufdrängt, kann wohl nur, wie wir es schon versuchten, von der Psychoanalyse aus überhaupt verstanden werden, doch nicht ohne Einschränkung: selbst die gewagtesten erotisch-sexuellen Phantasien in Ul. wie in W. i. Pr. geben immer noch den Eindruck künstlerischer Absicht, die mehr oder minder deutlich am Tage liegt. J. ist in der Tat nicht Pornograph. Er steht objektiv auch jenseits solcher Partien, die ihn dazu zu stempeln scheinen und hält insofern durchgehend an der Forderung der Thomasschen Stasis fest, die er im Por. abgrenzt gegen jene kinetischen Gefühle, die durch die falsche Kunst (improper art) erregt werden: Wunsch der zum Besitz und Abscheu, der zur Flucht drängt (Por. 244). In diesem Sinne ist J. Künstler geworden von der Art, die ihm schon damals vorschwebte: "The artist . . . remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails" (Por. 256) [156]).

Jene künstlerische Absicht, die das Obszöne zweckhaft verwertet, ist die eine, die J.s ganzem Werk zugrunde liegt: Durchdringung.

In der Anna Livia-Gestalt erlebt das Prinzip eine neue Erfüllung. W. i. Pr. haftet in der Natur — einer mythisch empfundenen wie wir wissen — mit einer Intensität, die bis zum Umschlagen der Tendenz führt. Statt reiner Beziehung ein allgemeines Verschmelzen der Funktionen, das sich in Synästhesien, Kategorien- [157]) und Dimensionenmischung verwirklicht, um vom Sprachlichen ganz zu schweigen. Anna Livia Plurabelle ist die merkwürdigste Vision, die in der völlig unkommentierten Wiedergabe ein-

[156]) Vergl. dazu St. Gilbert, J. J.'s Ul. p. 33.
[157]) Vergl. die Ausführungen von E. R. Jaensch, Seminar S.S. 1931.

zelner und ineinandergemengter Bewußtseinsströme immer von neuem auftaucht. Sie ist Weib und Fluß zugleich mit den Merkmalen beider, die oft zu einem gemeinsamen verschwimmen. Vor allem ist ihr erotisches Spiel mit Humphrey Chimpden Earwicker völlig ins Leben der Natur, ins Landschaftliche hineingefühlt [158]). Die Doppeldeutigkeit der Metaphern weist in diesem Zusammenhange oft eine seltsame, dunkle und elementare Schönheit auf.

In der Einfachheit und Rabelaisisch derben Darstellung der erotischen Bezüge steckt unmittelbar auch ein positiv-praktischer Gesichtspunkt, der der Zeugung und Geburt, die als funktionale Erscheinungen vom Sexualleben physiologisch wie psychologisch nicht abzulösen sind. Immerhin kommen wir in der Deutung um die Niederungen nicht herum. Auch hier führt eine Übersteigerung des Prinzips, die Lösung der geschlechtlichen Bindungen letztlich zu einer seltsamen Art der Durchdringung; überall werden die Grenzen schwimmend. Bl. vermutet, veranlaßt durch weibliche Darstellung der Hamlet-Rolle, der Prinz sei ein Weib gewesen (Ul. 73). Die gleiche Behauptung wird später als Hypothese eines Kommentators wiederholt (Ul. 190). In einer obskuren Dubliner Kneipe bezeichnet einer der Gäste (ein "collector of bad and doubtful debts") Bl. als "one of those mixed middlings" und führt diese Behauptung durch biologische Einzelheiten aus (Ul. 323), womit bereits deutlich das Moment des Androgynen gestreift wird. Später taucht es in den Geschlechtsvertauschungs-Halluzinationen Bl.s wieder auf. (Bl. als Dirne, als the new womanly man, als Mutter, Ul. 504 ff., 466 f.) Hier wie in der durch ein Hamlet-Zitat angeregten „nationalen Immoralität" Buck Mulligans mit dem Titel "Everyman His Own Wife" (Ul. 208) und in den im Taxilschen Ton gehaltenen Gedanken St.s über ein Sexualleben im Jenseits (an androgynous angel being a wife unto himself, Ul. 204) kommt das Drängen zur Synthesis getrennter Sphären zu einem quälenden und gequälten Ausdruck.

Sehen wir von der Perversität dieser Phantasien ab, so bleibt doch das ewige Suchen und das gleiche Leitprinzip bestehen, nach dem J. entsprechend der Zweipoligkeit seines Rhythmus zum Heiligen das Korrelat des Gräßlichen braucht, findet und beide zu einem verquickt.

Überall in derartigen Partien ist das Kathartische latent, das neben der moralischen auch eine ästhetische Forderung birgt [159]). Die Maßlosigkeit des Häßlichen soll nicht den kinetischen Abscheu, den Wunsch zur Flucht, erregen. Sie ist einfach die Nacht-

[158]) Vgl. W. i. Pr., Trans. 15, p. 237 und ibid., Trans. 18, p. 217.

[159]) Vergl. dazu die originelle Anwendung des Purgatorium-Gedankens auf das Ästhetische bei S. Beckett, die die J.schen Relativierungen rechtfertigt: In what sense is Mr. J.'s work purgatorial? In the absolute absence of the Absolute. Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness, Paradise is the static lifelessness of unrelieved immaculation, Purgatory is a flood of movement and vitality released by the conjunction of these two elements. There is a continuous purgatorial process at work. Sam. Beckett in Dante . . . Bruno . . . Vico . . . Joyce p. 22 (Our Exagm.).

seite des Schönen. In der Umkehrung des Prinzips wieder nur der Intensitätsunterschied mit dem Grundgedanken: In the midst of death we are in life. Both ends meet (Ul. 104). Es handelt sich auch beim Ästhetischen um eine Ganzheitsforderung, eine Beziehung „in äußerster Nacktheit". Und für J.s Verhältnis zur Schönheit — vielleicht dem einen Absoluten, das er kennt — gilt wie für die Leidenschaft das Wort Richard Rowans: It is not in the darkness of belief that I desire you. But in restless living wounding doubt (Ex. 154).

Es gibt Kritiker, die veranlaßt durch den Titel des Werkes das Vater-Sohn-Problem als das zentrale bezeichnet haben. Prüfen wir aber seine Durchführung im Ul. genauer, so stellen wir fest, daß die Sinngebung des Motivs durchaus ins Negative umgebogen ist.

Zunächst erscheint es in theologischer Beleuchtung. J. vermag in die mystischen Gedankengänge spekulativ einzutauchen, ohne daß sich ihm religiöse Empfindungsmöglichkeit eröffnet. Die uralten, dogmatisch beschwerten Termini erfahren in seinem Munde eine völlige Um- und Abwertung. Das Mysterium der Konsubstantialität von Vater und Sohn wird zunächst am radikalsten Vertreter des naiven Modalismus" ad absurdum geführt. Sabellius who held that the Father was Himself His Own Son (Ul. 199). Der patripassianische Standpunkt wird in der abgeschmacktesten Weise in einem Credo — ganz im Geiste Taxils — durchgeführt (Ul. 189).

Aber es ist nicht nur Zynismus, der J. veranlaßt, derartige altkirchliche Sophistereien auszugraben und in zweifelhafter Weise zu übermitteln: er verwandelt sie in Metaphern, die Sinnträger in seinem Dienste werden. Konsubstantialität ist die erschöpfendste Formulierung für Durchdringung des Gleichartigen, das nicht an personale Grenzen gebunden ist.

Welcher Art ist diese Durchdringung? Curtius knüpft sehr fein an Eph. 3_{15} an, jenen Hinweis auf den Vater, ex quo omnis paternitas in coelo et in terra nominatur [160]), d. h. nur Gott kann adäquat Vater genannt werden. J. spricht es prägnant aus: Fatherhood in the sense of conscious begetting is unknown to man. It is a mystical estate, an apostolic succession from only begetter to only begotten (Ul. 199). In Wahrheit existiert nur diese geistige Vaterschaft. Die Sinngebung alles Körperlichen beschränkt sich auf das doing the coupler's will (Ul. 38). Und dieses Mich-Wollen Gottes, der eigentliche pneumatische Zeugungsakt schafft "the divine substance wherein father and son — Gott und Mensch! — are consubstantial" (Ul. 38).

Spirituale Vater-Sohnschaft ist es auch, die sich ihm als wesentliche Idee aus den verwickelten Bezügen des Hamlet-Kapitels heraufformt. Shakespeare ist der geistige Vater Hamlets, in dem sein toter leiblicher Sohn fortlebt; Prinz Hamlet und Hamnet Shakespeare, hätte er gelebt, wären Zwillingsbrüder gewesen (Ul. 181).

König Hamlet-Shakespeare ist "a ghost, a shadow now, the

[160]) Vergl. E. R. Curtius, Technik u. Thematik . . . S. 59; bezw. J. J. und sein Ul. S. 48.

wind by Elsinore's rocks, . . . the sea's voice, a voice heard only in the heart of him who is the substance of his shadow, the son consubstantial with the father" (Ul. 189). So strömt Shakespeares Geist mittelbar durch Hamlets Mund.

Aus der Masse der Zitate, Wortspiele, der versteckten und mehrdeutigen Hinweise auf Shakespeare, seine Lebensumstände und seine Werke, die das Kapitel durchsetzen, heben sich zwei Beziehungen heraus, die die hier gegebene Shakespeare-Charakteristik J.s abrunden; die, wenn sie auch in nur indirekter Bindung zum Vater-Sohn-Motiv gehören, doch an dieser Stelle behandelt werden müssen wegen der bemerkenswerten Motivkreuzungen, die hier statthaben.

Es handelt sich zunächst um das „Venus und Adonis"-Erlebnis, jene „Seelenvergiftung in der Jugendzeit durch Anne Hathaway" (Fehr) [161]). St. sieht hier in der Tat ein traumatisches Spät-Kindheitserlebnis Shakespeares: He was overborne in a cornfield first and he will never be a victor in his own eyes after . . . (Ul. 188).

Noch bedeutsamer als in dem erotischen Erlebnis erscheint die Gestalt Shakespeares in dem zweiten, dem eigentlichen Hamlet-Bezuge, der sich in einem immer wieder fragmentarisch auftauchenden Wort manifestiert: And in the porches of mine ear did pour . . . . . (Ul. 188). Es ist organisch mit jenem libidobestimmten Erleben verknüpft, auf das St. noch einmal zurückgreift: The soul has been before stricken mortally, a poison poured in the porch of a sleeping ear (Ul. 189) (Metaphorisch für den Knaben Shakespeare.) Dieses neue Motiv, symbolisch dargestellt durch den Geist des Königs Hamlet, umfaßt das Mysterium des Todes, das für Shakespeare in den vorhergehenden Jahren ereignishaft geworden war. (Hamnet Shakespeare gest. 1596, John Shakespeare gest. 1601)

J. bildet die Shakespeare-Gestalt willkürlich, aber sie gewinnt Leben in dieser Überschneidung des Sexus-Tod-Motivs mit den praktisch im Hintergrunde seines Hamlet-Erlebens stehenden Problemen, die er hier literarisch abreagiert.

Die im Thema gegebenen psychologischen und symbolischen Verknotungen werden durch diese Bezüge aufgelockert und erweitert: das Ul.-Motiv mit dem Ergänzungskomplex der Telemachie — Sohn der den Vater sucht — wird sublimiert zum geistigen Vater-Sohn-Verhältnis im Nachweise der „Konsubstantialität" von Shakespeare und Hamlet.

Das äußerlich thematische Verhältnis zwischen Bl. und St. enthält keine tiefere Abzweckung als die negative, daß leibliche Vaterschaft inadäquater Ausdruck sei für die "apostolic succession from only begetter to only begotten". Es ist gleichzeitig eine Parodie auf die spirituale Vaterschaft, deren Voraussetzungen wohl vorhanden sind, sich aber nicht erfüllen. Welches sind diese Voraussetzungen?

---

[161]) James Joyces Ul., Engl. Studien Bd. 60, S. 185.

1) Die Unzulänglichkeit leiblicher Kindschaft ist erwiesen in St.s Verhältnis zu seinem Vater. Die Fremdheit des beiderseitigen Lebensgefühls, metaphorisch belegt durch mehrfache Begegnung der entweder kein Sehen oder kein Erkennen folgt, macht sie anschaulich. Immer wieder taucht in St.s Gedankenfluß das Wechselbalg-Motiv [162]) auf. Er faßt die Entfremdung zusammen: he felt that he was hardly of the one blood with them but stood to them in the mystical kinship of fosterage . . . (Por. 115).

Bl.s Beziehung zu seinem Sohn ist abgerissen durch dessen Tod.

2) Der Wunsch nach Ergänzung ist latent. St. fühlt ihn in ein Fragment Shelleyscher Lyrik hinein:

> Art thou pale for weariness
> Of climbing heaven and gazing on the earth,
> Wandering companionless? (Por. 112)

Das schwingt in seiner sich von der Kindheit ablösenden Seele, aus der quälenden Spannung heraus, in die ihn die fremde Gegenwart seines Vaters versetzte. Erst in dieser Lösung wird er "the Son striving to be atoned with the Father" (Ul. 18).

In Bl. dem Sohnlosen kreuzen sich Reflektionen über sein Abgeschnittensein von der Zukunft mit neuen Hoffnungen: No son. Rudy. Too late now. Or if not? If not? If still? (Ul. 273) Bl. liebt es, mit jungen Leuten umzugehen; er zecht mit den Medizinstudenten im Mütterhospital: These about him might be his sons (Ul. 393). Auch daß er sich zum Schützer des betrunkenen St. aufwirft, ist mehr als Gutmütigkeit, es ist jener unterbewußte Wunsch nach „konsubstantieller" Jugend. Er plant, ihn als Hausgenossen aufzunehmen und berechnet — stets seinem Wesen getreu — welche beiderseitigen geistigen und materiellen Vorteile aus dieser Ergänzung zweier Prinzipien entspringen möchten.

Welches ist die Lösung der Voraussetzungen? J. gibt sie klipp und klar durch ein belangloses Erinnerungserlebnis, das in diesem Zusammenhange symbolisch wird. Bl. hat sich bemüht, durch Vorschläge aller Art eine Beziehungnahme zwischen sich und St. zu schaffen. Aber sie erwecken ihm nachträglich nur die Überzeugung der Nicht-Durchführbarkeit, belegt durch zwei Erinnerungsbilder aus früherer Zeit: im Zirkus sah Bl. vor Jahren einen Clown, der ihn als seinen Vater bezeichnete; ferner kerbte er einmal den Rand einer Münze ein, um sie bei ihrer Wiederkehr zu erkennen. Die Ergebnisse sind in beiden Fällen absolut banal:

> Was the clown Bloom's son?
> No.
> Had Bloom's coin returned?
> Never. (Ul. 653)

Das ist die „Lösung" der Frage einer spiritualen Vater-Sohnschaft zwischen Bl. und St. [163]). Das gänzliche Fehlen jenes "mystical estate, an apostolic succession, from only begetter to only begot-

---

[162]) Vergl. dazu St. Gilbert, James J.'s Ul. p. 68.

[163]) Vergl. die Behandlung des Problems bei R. Hentze, Prot. Wandlung . . . S. 8.

ten" wird belegt durch die Getrenntheit der Lebensräume [161]), wie sie im Schluß des Bordell-Kapitels (Ul. 569 f.), den Szenen im Cabman's Shelter (Ul. 573 ff.) und in Bl.s Küche (Ul. 623 ff.) zutage tritt. Ihr Kennzeichen, die Isolierung, die wir als Abweichung von der waltenden Gesetzmäßigkeit feststellten, verleiht auch dem Vater-Sohn-Motiv mit seiner negativen Pointierung einen besonderen Nachdruck.

Die Methode mühsamen Anhäufens von Voraussetzungen, die in absoluter Verneinung jäh abbrechend, einen Abgrund von Sinnlosigkeit aufreißen an einer Stelle, wo man auf Gefühlsübergipfelung und Pathos rechnete, hat dazu beigetragen, J. so außerordentlich unpopulär zu machen. Man vergibt denen nicht, die einen — sei es auch nur vor sich selbst — lächerlich machen; habe ich in dieser „Odyssee unserer Zeit" (eine hyperbolische Bezeichnung, die immer wieder begegnet) Telemach- und Odysseus-Gestalt aufgefunden und in ihrem Sich Suchen und Finden die offensichtliche Abzielung auf geistige Vater- und Sohnschaft festgestellt, und muß mir am Ende gestehen, daß von einer kongenialen oder konsubstantiellen Beziehung schlechterdings keine Rede sein kann [165]), so habe ich das unbehagliche Gefühl eines Menschen, der ein Hindernis genommen hat, wo keines ist: der Überschuß an aufgewandter Energie bzw. an Gefühl kehrt sich gegen mich selbst und heißt meine Haltung absurd.

Auch dies ist natürlich Absicht bei J., und haben wir nicht die Möglichkeit, in den hochgespanntesten Momenten die Umbiegung sofort zu erfassen und zu bejahen, so sind wir in Gefahr, selbst Opfer jener ungemein irischen Tendenz des "épater le bourgeois" zu werden.

Während wir soeben Ent-Räumlichung im eigentlichen Sinne erlebt haben, eine Verdünnung des Naturhaften zum Mythischen, insofern das Phänomen zum Zeichen des Begriffs oder Prinzips wurde, ergibt sich in einer zweiten Motivreihe die Idee als Primäres, die von dem lediglich dekorativen Symbol nicht absolut gedeckt wird.

Das stärkste Gefühl, im Por. psyochologisch fundiert, im Ul. sich bedeutsam entfaltend, ist die Gewissensangst, die künstlerisch zum Motiv "Agenbite of Inwit" verdichtet wird. Eng verbunden ist es mit einem anderen, das ihm als Voraussetzung dient: dem des O p f e r s. Der Eucharistiegedanke leitet den Ul. ein. Natürlich ist er nicht religiös empfunden, kultisch ist nur der parodierende Ausdruck: Mulligan intoniert unter Erhebung der Seifenschale, auf der Rasiermesser und Spiegel gekreuzt liegen, den Introitus: Introibo ad altare Dei (Ul. 3). Symbol des Opfers sind Schale und Opfermesser, wobei die Schale gleichzeitig als äußeres

[164]) Vergl. das Verhältnis Bl.-St. als antipolare Existenzformen: „intellektuelle männliche Durchdringung der Erscheinungsform und gefühlshaft — weibliche Hingabe an sie" — bei C. Giedion-Welcker, Zum Ul. von J. J. (N. Schw. Rundschau 1928) S. 28.

[165]) Es ist allerdings auch dies von einigen Kritikern hineininterpretiert worden.

Assoziationsmoment dient. So gliedern sich die Wahrnehmungen und Vorstellungen in St.s Bewußtsein zu folgender Kette aneinander:

Rasierschale — Ring von Bucht und Himmelslinie, die wie eine weiße Schale die grünliche Flut umschließt — weiße Porzellanschale mit grüner Gallenflüssigkeit am Sterbebett der Mutter — St.s Lied für sie: Love's bitter mystery; Tränen der sterbenden Mutter — Schale bitteren Wassers (Ul. 3 ff.).

St. negiert den Opfergedanken. Als Einziger am Sterbebett weigert er der Mutter Kniefall und Gebet in der luziferischen Haltung des "Non serviam" (Ul. 5, 10; 543, 545). Aber er ist kein Luzifer oder Prometheus, nicht einmal ein Held (Ul. 4). Das Bewußtsein der Opferverweigerung schärft den Stachel des Gewissens, ihren Tod verschuldet zu haben. Mit aller Kraft wehrt er sich: I could not save her. Waters: bitter death: lost (Ul. 45) — zuletzt mit verlöschender Kraft, „erstickend vor Furcht, Reue und Schrecken". They say I killed you, mother . . . Cancer did it, not I. Destiny (Ul. 543). Er bricht zusammen, nur um weiter zu hetzen unter dem ewigen Stimulus des Agenbite of Inwit, dem „bleichen Vampir mit den Fledermausflügeln, der im Kuß seines Mundes Leben entsaugt" (Ul. 47). Und mit überschärften Sinnen und Nerven hat er Umgang mit Wesen, die nicht sind; er küßt fleischlose Lippen aus Luft (Ul. 47), hört während seines ganzen Tages Chöre von Jungfrauen und Bekennern, die ohne Stimme Sterbegebete singen. Im Musikzimmer des Bordells sieht er Fußabdrücke auf dem Boden: Footmarks are stamped over it in all senses, heel to heel, heel to hollow, toe to toe, feet locked, a morris of shuffling feet without body phantoms . . . (Ul. 473). Diese ungesehenen, ungehörten, ungefühlten Erscheinungen körperloser Wesen sind grausiger als die visuellen Halluzinationen, die, wenn auch nur in St.s betrunkenem Hirn, sinnliche Wirklichkeit vorspiegeln, während jene aus wachem Geist und schlafender Phantasie drohend und wesenslos aufzusteigen scheinen.

Die Erscheinung mit ihren internen Bewußtseinspiegelungen und -widerspiegelungen weist bereits hinüber in eine neue Motivgruppe: die Ich-Du-Beziehung, das Identitätsproblem.

Die Motivverschlingung ist auch an dieser Stelle so wesentlich, daß eine isolierte Betrachtung weder möglich noch angemessen wäre. Sie gibt einen charakteristischen Einblick in die J.sche Arbeitsmethode, in das eigentümlich Echte und Besondere seiner Kunst.

Die Agenbite of Inwit-Assoziation erfolgt automatisch und schon auf die schwächste Anregung hin, denn sie lauert, durch ständige Zurückdrängung von übersteigerter Spannkraft, immer auf Einlaß ins volle Bewußtsein. Vermittelt wird das Moment der Gewissensangst übrigens nicht nur durch den Terminus Agenbite of Inwit sondern durch eine Anzahl von Verkappungen des gleichen Motivs. Solche Varianten sind z. B. Fragmente aus der Fürbitte für Sterbende "Liliata rutilantium", die sehr häufig auftau-

chen; seltener abgerissene Worte aus dem Yeatsschen Gedicht "Love's bitter mystery".

In welcher Weise die Gewissensangst geweckt, d. h. durch den meist äußerlich-materiellen Reiz auf die traumatische Stelle übertragen und dort lokalisiert wird, bis sie in die bewußte Formulierung "Agenbite of Inwit" einmündet, veranschaulicht eine Nebeneinanderstellung dieser drei Etappen in einigen Agenbite of Inwit-Angaben:

Äußere Weckvorstellung	Brücke in St.s Bewußtsein		Ergebnis
Ul. 16 Schmutz, Reinigungsbad	Fleck im Gewissen		Agenbite of Inwit
Ul. 17 Schmutziges Taschentuch	Fleck im Gewissen		
Ul. 181 Shakespeares Schulden	Verschwendung durch Ausschweifungen		
Ul. 192 Venus-Statue im Museum	Greek mouth that has never been twisted in prayer (Ul. 192)	St.s Gebetsverweigerung	(Ul. 198)
Ul. 233 St.s Begegnung mit seiner verelendeten Schwester.	Save her ... she will drown me with her. Opferverweigerung		Agenbite of Inwit

Wir rührten oben schon an die Ich-Du-Beziehung, die kein in sich geschlossenes Motiv, zum mindesten nicht eindeutig bestimmt ist. Für Bl. liegt ihr Schwerpunkt in der erotischen (bezeichnenderweise der autoerotischen!) Sinngebung. In St.s Geist ist sie zunächst direkt abhängig von der Gewissensangst und entfaltet sich allmählich zu jener weiten Beziehung, die man in das öfters zitierte Shelley-Wort "All is contained in each" oder das Lotos-Symbol hinein fassen kann.

Nach keiner Richtung hin aber ist die Abgrenzung von Ich und Du bei J. sozial orientiert. Wir sahen bereits, wie halbe Regungen dieser Art bei Bl. zu werten sind. Er hat den, wie er weiß, utopischen Wunsch, der Masse einen Abhub von Zivilisation zu vermitteln (seaside concert entertainments, painless obstretics etc.), ein Motiv übrigens, das in W. i. Pr. wieder begegnet [166]), jedes mal deutlich die Stimmung J.s verratend: Verachtung der billigen Zivilisation und jener spießerhaften Massen, die durch sie beglückt werden können. Übrigens ist Bl. nicht der Mann, sich an unpraktische Volksbeglückungspläne zu verzetteln, sie dienen ihm nur als angenehme Verdauungsträumereien. Bl. ist in seinen Beziehungen zu Anderen weder sozial noch unsozial; er ist nicht Individualist wie St. sondern lebt in einer sozusagen privaten Haltung.

[166]) Aus der "Ballad of Persse o'Reilley".
He was father of all schemes for to bother us
Slow coaches and immaculate contraception for the populace,
Mare's milk for the sick, seven dry sundays a week
Openair love and religion's reform . . .
W. i. Pr., Trans. 2, p. 104.

Das bedeutet, daß er mit seinem kleinen und typischen Selbst im Grunde isoliert dasteht, unfähig, die Gesamtheit einer geschlossenen, einheitlichen Gesetzmäßigkeit oder eines kontinuierlichen Ablaufs zu umfassen. Für ihn bricht das kosmische Wunder des Weltalls oder des menschlichen Geistes in einen Meteorregen von interessanten Einzelkuriositäten auseinander. Als Jude ist er in nationale Bindungen nur locker einbezogen.

Symbolisiert wird dieses sich selbst genug Sein, eine Begrenztheit trotz und innerhalb der Allgemeinverflachung im Typischen, durch Bl.s Sohnlosigkeit. Er zentriert in sich; wie die „mystischen Mönche" des Orients schaut er in seinen Omphalos, aber nicht, um sein Selbst aufzuheben wie jene kontemplative Sekte, sondern in diesem Ich, seinem Körper (!) das Spiegelbild der ganzen Welt zu entdecken. Das Symbol einer solchen Ich-bezogenen Haltung ist N a r z i s s — materiell gegeben in jener kleinen Statue, die er als Gelegenheitskauf heimbrachte. J. hat das Motiv bewußt eingeführt, wie es in dem ganzen Werk fast nichts gibt, das zufällig oder nebensächlich wäre. Die Verkleidungsidee wird in diesem Zusammenhange gleichfalls wichtig; die Ich-Vertauschung gewinnt hier, wie wir sahen, androgynen Charakter.

In umgekehrter Richtung wirken die Kräfte bei St. Zunächst wird das Problem für ihn in der Identitätsbeziehung wesenhaft. St. ist ein moderner Orest, der ständig auf der Flucht ist vor seinen Furien. Er trägt gelochte Karten bei sich, um ein Alibi zu haben, falls man ihn des Mordes verdächtigen sollte. "Other fellow did it: o t h e r m e. Lui c'est moi" (Ul. 41). Dahin gehört auch das schon erwähnte Wechselbalg-Motiv. Oft lösen sich die Grenzen des Ich völlig, es verflutet in unzeitliche, unräumliche Zustände. Entsprechend dem Bl.schen Transvestiegedanken steht St. unter dem „Verkleidungs"zwange des armen Studenten, der abgelegte Sachen zu tragen hat. Doch kann auch bei ihm dies Moment gelegentlich erotisch bestimmt sein. (But you were delighted when Esther Osvalt's shoe went on you, Ul. 48.) Die Identität seines ungekannten Vorgängers vermischt sich mit der seinen: My two feet in his boots are at the end of his legs (Ul. 37). Oft hat er Mühe, sein Selbst-Bewußtsein zurückzugewinnen. St. fühlt nicht sich als Quintessenz der Welt; sondern, ein umgekehrter Narziss, projeziert er sein Ich grenzenlos in den Kosmos hinein und wird eben durch diese weltbezogene Richtung myriadminded, all in all, wie seine Shakespeare-Gestalt. He is the ghost and the prince . . . he is bawd and cuckold. His unremitting intellect is the hornmad Jago ceaselessly willing that the moor in him shall suffer (Ul. 203).

In diesem Sinne wird auch H.C.E. programmatisch, der im Wechsel seiner Erscheinungsformen ein Symbolum des „all in all" wird: Here Comes Everybody.

Darin liegt wohl die Sinngebung für den ganzen vielumstrittenen Komplex: das Werk des J.J. überhaupt, "more dangerous than a shipload of Dadaistes" (Aldington [167])). Er bringt die Dinge, weil

[167]) R. Aldington, Literary Studies and Reviews, p. 203.

es sie gibt, immer noch unter dem scholastischen Gesetz der Stasis; ohne Abscheu, ohne Gelüst, leidenschaftslos und objektiv vermittelt er perverse, blasphemische, tief poetische, zarte, heilige Visionen. Er verschweigt nicht und retuschiert nicht. Und doch ist es kein hypernaturalistisches, photographisches Bild des Lebens, das er erzeugt, sondern Verdichtung von stärkster Eindringlichkeit.

Eine Variante dieser Identitätsspekulationen, die indes keine eigentliche Weiterführung bringt, bedeutet ein Moment, das man unter die Begriffe Wanderung und Wandlung setzen könnte. Im neuen Werk J.s ist das Zuständliche völlig abgedrängt, alles ist Aktion, Dynamik, Leben; bildhaft ausgedrückt W a n d e r u n g. Man nehmen nur Ul. und W. i. Pr., die schon durch die Themastellung dieses Moment suggerieren. Seine Möglichkeiten werden im Metempsychosen-, Ulysses- und Ahasverussymbol zum Ausdruck gebracht.

Die Metempsychose ist als Motiv nicht von großer Eigenbedeutung, sie taucht zunächst in ganz banalen Zusammenhängen auf und haftet in Bl.s Bewußtsein, der eine Schwäche für "jawbreakers" hat: Parallaxe, Zodiakus, Metempsychose huschen in geheimnisvoller Halbverstandenheit ab und zu über seine Bewußtseinsschwelle. Wesenhaft wird ihm das Problem der Seelenwanderung beim Anblick eines blinden Jünglings, der nach buddistischer Reinkarnationslehre für die Sünden eines vergangenen Lebens zu büßen hat. Auch durch St.s Hirn spukt die Seelenwanderungsidee, ebenso schwach bleibend. Er sieht sich viele Leben früher unter dänischen Wikingern, Usurpatoren Irlands und insofern seinen geistigen Ahnen: Their blood is in me, their lusts my waves. I moved among them on the frozen Liffey, that I, a changeling, among the spluttering resin fires (Ul. 45).

Aber für St. ist das Zurücktauchen in schattenhafte Vorzeiten, nicht die personale entwicklungsbestimmte Transmigration [168]), das Wesentliche: jene Wanderung, bei der der Zeitenwanderer eine seelische Konstante darstellt. Odysseus- und Ahasver-Symbol sind Bilder, in denen das proteische Moment der Veränderung gleichfalls zurücktritt. Die seltenen Hinweise sind überaus eindeutig, wobei die Motive bedeutungsmäßig in eins verschmelzen. Typisch und erschöpfend ist Bl.s mitternächtige Phantasie einer Reise durch die Welten: Ever he would wander, selfcompelled, to the extreme limit of his cometary orbit, beyond the fixed stars and variable suns and telescopic planets, astronomical waifs and strays, to the extreme boundary of space, passing from land to land, among

---

[168]) Eine von verschiedenen Kritikern — darunter auch Gilbert — in diesem Sinne gedeutete Stelle scheint mir anders interpretiert werden zu müssen: St.s Phantasie spiegelt ihm die Leiche eines Ertrunkenen vor, an die sich bereits ein Schwarm kleiner Fische gemacht hat; er knüpft daran die Vorstellungsfolge: God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain (Ul. 49). Es handelt sich hier offenbar darum, das christlich kirchliche Dogma „Gott wird Mensch" durch Angleichung an die Obszönität des natürlichen Rhythmus: Keimung — Zerfall zu blasphemisieren.

peoples, amid events. Somewhere imperceptibly he would hear and somehow reluctantly, suncompelled, obey the summons of recall. . . . and after incalculable eons of peregrination (he would) return an estranged avenger, a wreaker of justice on malefactors, a dark crusader, a sleeper awakened, with financial resources (by supposition) surpassing those of Rothschild or of the silver king (Ul. 684).

Es bleibt sich gleich, welchen Namen der Wanderer trägt, "Ahasuerus. Cursed by God" (Ul. 323), Odysseus, sagenhaft abgeleitet von *οὔτις Ζεύς* (St. Gilbert) oder H. C. E.: Everyman or Noman (Ul. 683). Das scheint auch J. empfunden zu haben, in dem Moment wo er seinen Helden verläßt: He rests. He has travelled. With? Sindbad the Sailor and Tinbad the Tailor . . . und so konstruiert er seinen fabulösen Pilger durch das halbe Alphabet hindurch.

Besonders ist in diesem Zusammenhange auf das bedeutsame Fragment A. L. Pl. hinzuweisen, das innerhalb des W. i. Pr.-Zyklus eine gewisse Abgeschlossenheit zeigt. Es ist die Geschichte des Liffey-Flusses, doch kein zuständlich-impressionistisches Stimmungsbild. Bewegung herrscht nicht nur in Wortwahl und Stil, sie hebt auch die Wesens- und Dimensionalgrenzen auf: die Bewegung des Wassers geht über in das individuelle Sein der Waschweiber, schmilzt sie in das Fließen der Natur hinein (für "tell me" sagen sie "drop me, drip me, trickle me", p. 16) [169]).

Im fließenden und anschwellenden Geschwätz der Wäscherinnen fließt und schwillt der Liffey. Anfangs ein schmales, hüpfendes Bächlein (die Frauen, jede an einem Ufer, warnen einander: "Don't butt me-hike! — when you bend", p. 3) wird er eine breite, lautflutende Masse, die am andern Ufer ein Echo weckt und die Worte verschlingt. "Are you not gone ahome? What Tom Malone? Can't hear with bawk of bats, all the liffeying waters of . . ." rufen und antworten die gleichen Weiber über die Flut hin.

Auch Humphrey Chimpden ist, wie wir wissen, in sich eine Wanderung durch die Gefilde des Mythos und der Geschichte. Er heißt mit seinem Allgemeinnamen nicht nur "Here Comes Everybody sondern mit Bezugnahme auf Anna Livia: Haveth Childers Everywhere, worin sich jene Wanderung durch die Generationen andeutet, die gleichzeitig Wandlung ist.

Bei J. beobachten wir die noch intensivierte Ich-Projektion in Du und Welt, die St. kennzeichnet, eine Art Tatvamasi im Spiegel allen Seins. Vielleicht in einer entwicklungsbedingten Abstufung: Der Begriff H e i m a t löst als hindernde Umgrenzung bei St. Empörung, bei J. Enttäuschung aus mit der Konsequenz, daß St. leidet und zerstört, J. ironisiert und aufhebt.

Im Por. erscheint die Wunde des Losreißens noch warm und schmerzhaft. Eine lebendige Problematik heischt Entscheidungen. "I will not serve that in which I no longer believe, sagt St., whether it call itself my home, my fatherland or my church (Por. 295).

[169]) Vergl. dazu auch Fehr, Die englische Literatur der Gegenwart S. 67.

Im Ul. erkaltet und vernarbt die Wunde. St. gebraucht bittere Metaphern in seinen "Mots": Irland ist die alte Sau, die ihre Jungen frißt, irische Kunst der geborstene Spiegel eines Dienstmädchens.

Der Begriff Heimat verdichtet sich im Symbol der Poor Old Woman, die in Gestalt einer alten Milchfrau wesen- und personhaft aus einer morgenlichen Welt hereintritt. Silk of the kine and poor old woman, names given her in old times. A wandering crone lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer . . . (Ul. 14). Sie taucht in den Bewußtseinen wieder auf als Old Mother Grogan und Old Mary Ann, Gestalten aus zotigen Liedern, endlich als Old Gummy Granny seated on a toadstool (entsprechend der Darstellung der alten Milchfrau auf ihrem Melkschemel) beim Hexensabbat der Bordellszene.

Von der Ironisierung der Gaelic League und Irish Revival-Bewegung in ihren Repräsentanten John Eglinton, A. E. (= George Russell), Richard Best, die in das Bibliothekskapitel namentlich eingefügt sind [170]) (Ul. 176 ff.), der platten Verhöhnung der Fenier in der Darstellung des tobsüchtig fanatischen Citizen (Ul. 280 ff.) und des historischen Skin the Goat, der bei den Phönixpark-Morden eine zweifelhafte Rolle gespielt haben soll, geht J. in W. i. Pr. zu einer weniger lauten Behandlung des Problems über, das hier nur noch in Form einzelner Motivbruchstücke erscheint. Durchgehend ist die Ironisierung keltischer Schlagworte wie Sinn Fein, Amhain, Banshee, die in den seltsamsten Umformungen komische Sinndoppelheiten ergeben [171]). Er hat hier die Technik der Milieuüberdeckung zur Vollkommenheit gebracht, sofern man bei einem derart problematischen Kunstgriff von Vollkommenheit reden kann: zwei verschiedene Atmosphären, im angegebenen Beispiel die alttestamentliche und die der Sinn Fein-Bewegung, werden zur Deckung gebracht, indem ähnlich klingende Worte aus beiden Lagern zu einem medialen verschmolzen werden, das dann gleichsam doppeläugig erscheint. Ein in den bezeichneten Absatz eingefügter „Psalm" ist vor derartiger Doppeläugigkeit fast unverständlich (vgl. W. i. Pr., Trans. 13, p. 30). Interessant ist, daß die J.sche Melomanie ihn immer wieder zu einem fast erfühlenden Genießen von hebräischen und alt-irischen Lauten in vergleichendem Nebeneinander anreizt. (Vgl. dazu Ul. 644.)

Unter jenen Motivfragmenten, dem Ausdruck einer resignierten Ironie, ist das von "Jean qui rit et Jean qui pleure", der Irland darstellt, ferner die "Ballad of Persse o'Reilley", in der drei Momente zusammenschießen, um in ihrem kaleidoskopischen Gesamtbild den Begriff des Falles zu veranschaulichen: der Sündenfall

---

[170]) Vergl. Herbert S. Gorman, J. J. p. 28 f.

[171]) Vergl. W. i. Pr., Trans. 13, p. 29.
Bansheeba ⟨ Banshee und der hebräischen Silbe sheba, Lautspiel mit Bathsheba.
und ibid., p. 32:
Amain = Amhain + Amen.

mit der Folge der Erbsünde, der tragische Fall des Humpty-Dumpty aus den Nursery Rhymes und Finnegans Fall vom Galgen, zurückgehend auf eine politische Anekdote [172]).

Das Phönixmotiv faßt neben seiner grundsätzlichen, auf Vico zurückweisenden Bedeutung den Dubliner Phönix-Park und die Rolle, die er in der neueren irischen Geschichte gespielt hat.

Das gleiche Irland, das er einst bitter als des Irländers Sarg bezeichnete, ist für seinen in jahrzehntelangem Exil zu Trauer und Sehnsucht gesänftigten Geist die "poor little brittle magic nation, dim of mind" [173]), geworden. Immerhin kein Wunder, daß sich James Joyce in dieser Heimat keiner größeren Beliebtheit erfreut!

Eine interessante Zusammenfassung des Gesagten vom gegnerischen Standpunkt aus gibt C. G. Jung [174]). Für ihn, den Psychiater, ist in erster Linie von Interesse, „warum der ‚Ulysses' so große Wirkung hat und nicht, ob der Autor in leichterem oder schwererem Grade schizophren sei. Der ‚Ulysses'", fährt er fort, „ist ebensowenig ein krankhaftes Produkt wie die ganze moderne Kunst. Er ist in tiefstem Sinne ‚kubistisch', indem er das Bild der Wirklichkeit in ein unabsehbar komplexes Gemälde auflöst, dessen Grundton die Schwermut abstrakter Sachlichkeit ist. Kubismus ist nicht Krankheit, sondern Tendenz, ob er nun die Wirklichkeit grotesk gegenständlich oder ebenso grotesk abstrakt wiedergibt. Das Krankheitsbild der Schizophrenie ist eine bloße Analogie dazu, indem der Schizophrene anscheinend dieselbe Tendenz hat, die Wirklichkeit sich zu entfremden, oder — umgekehrt — sich der Wirklichkeit zu entfremden. . . . Beim modernen Künstler ist es nicht individuelle Krankheit, welche diese Tendenz erzeugt, sondern Zeiterscheinung. Er gehorcht keinem individuellen Impuls, sondern einer kollektiven Strömung, die allerdings nicht unmittelbar im Bewußtsein, sondern vielmehr im kollektiven Unbewußten der modernen Psyche ihre Quelle hat. Weil es sich um eine kollektive Erscheinung handelt, so wirkt sie sich auch auf den verschiedensten Gebieten identisch aus, in der Malerei sowohl wie in der Literatur, in der Skulptur sowohl wie in der Architektur." (a. a. O. S. 554)

Wir gehen noch einen Schritt weiter: von der Kunst zum allgemeinen geistigen und kulturellen Leben. Das kollektive Bewußte und Unbewußte hat sich seither grundlegend gewandelt; die von Jung durch die Analogie zur Schizophrenie gekennzeichnete „Entfremdung von der Wirklichkeit", die einem überschraubten Individualitätsbegriff entsprang, ist überholt. Es erhebt sich die Frage: Hat für uns im neuen Deutschland ein Werk wie das des J. J. noch irgendeinen Sinn?

---

[172]) Vergl. dazu Elliot Paul, Mr. J.'s Treatment of Plot, p. 136.

[173]) Aus einem unveröffentlichten Fragment, zit. nach R. Mc Almon, Mr. J. Directs an Irish Prose Ballet (Our Exagmination . . .), p. 114.

[174]) Vergl. C. G. Jung, Ulysses, Europ. Revue 1932, Heft 9, bes. S. 554.

Der J.sche Geist, soweit er zu Zersetzung, Verantwortungslosigkeit, notorischer Relativierung führte, mit einem Wort: J. als negatives Prinzip ist überwunden. Was davon übrig bleibt, ist die Tendenz der Reinigung, das Nicht-Zurückschrecken vor noch so geheiligten Traditionen, deren Lebensfähigkeit angezweifelt werden muß.

Daneben wird jener Grundsinn fortbestehen, den Valéry Larbaud für die Kunst J.s beansprucht hat: tous les éléments se fondent constamment les uns dans les autres . . . le mouvement est partout. (zit. oben S. 49). Das in dies Wort hineingefaßte Prinzip des Dynamischen, (so lange es Kriterium einer Lebenssteigerung ist, d. h. sich nicht bis zur Abstraktion überschwingt) mit seiner letzten Konsequenz, dem J. in besonderer Weise eigentümlichen Gedanken der Durchdringung, der die Formel für sein ganzes Werk darstellt, ist ein bleibender Wertträger, weil er organisches Leben verrät.

Lebenslauf.

Ich wurde am 22. 11. 1901 als Tochter des Pastors Otto Rohnert zu Trieglaff in Pommern geboren und bin evangelisch-lutherischen Bekenntnisses. Bis zu meinem 9. Jahre besuchte ich die Volksschule, bis zum 15. erhielt ich Privatunterricht. 1917—1918 besuchte ich das Städtische Lyzeum in Kolberg, das ich mit dem Schlußzeugnis des Lyzeums verließ, 1919—1922 das Städtische Oberlyzeum in Stettin, wo ich 1922 die Reifeprüfung des Oberlyzeums bestand. 1922—23 machte ich das praktische Jahr an der Staatlichen Augusta-Schule in Berlin-Schöneberg und erhielt das Zeugnis der Lehrbefähigung für Lyzeen. Von 1924—1927 war ich als Hauslehrerin tätig. 1927—28 studierte ich an der Universität Breslau, 1928—29 in Marburg, wo ich die Ergänzungsprüfungen im Lateinischen und Griechischen ablegte, 1929/30 in Wien, 1930—33 in Marburg. Meine Studienfächer waren Englisch, Religion, Deutsch. Am 20. und 27. 1. 1933 bestand ich die Wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an Höheren Schulen. Durch meine Verheiratung im Juli 1933 nahm ich die jugoslavische Staatsangehörigkeit an.

Meine akademischen Lehrer waren in Breslau: Horn, Siebs, Brecht, Kohlmeyer, in Wien: Luick, Kluckhohn, Gomperz, Beth, Bohatec, Hoffmann, in Marburg: Deutschbein, Diffené, Maync, Wrede, Berthold, Trier, Fahrner, Jaensch, Bultmann, von Soden, Hermelink, Heiler.

Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet, besonders Herrn Professor Deutschbein für Anregung und Förderung dieser Arbeit.

Adelheid Obradović
geb. Rohnert.